GRUPO
COMUNICAÇÃO E CULTURA:
BARROCO
ORALIDADES E
MESTIÇAGEM

poéticas da [insolência]

[Organização]
Amálio Pinheiro
Luís Fernando Pereira

Poéticas
da
Insolência

Grupo Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem

Prefácio
Lucia Santaella

Organização e Edição
Amálio Pinheiro e Luís Fernando Pereira

Projeto Gráfico e Capa
João Lucas Nogueira

Diagramação
Audrei Aparecida Franco de Carvalho

Revisão
Amálio Pinheiro
Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira Salgado
Dirceu Martins Alves
Luís Fernando Pereira
Mylene Goudet
Solange Alboreda

Copyright © 2025. Foi feito o depósito legal.
Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem

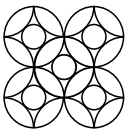
---

Poéticas da Insolência / Amálio Pinheiro e Luís Fernando Pereira orgs.
Amálio Pinheiro, Luís Fernando Pereira. - São Paulo: Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem, 2025. 180 páginas : 23cm

Bibliografia.
ISBN: 978-65-89439-07-3

1. Mestiçagem; 2. Barroco; 3. Semiótica; 4. Cultura; 5. Comunicação; 6. Linguagens; 7. Humor; 8. Eros.

CDD: 306.098
CDU: 316.7:39(7/8)



GRUPO
COMUNICAÇÃO E CULTURA:
BARROCO
ORALIDADES E
MESTIÇAGEM

POÉTICAS DA INSOLÊNCIA

São Paulo
2025

Este livro marca os 20 anos de atividade do Grupo de Pesquisa "Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem", liderado por Amálio Pinheiro, professor titular do programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Desde a sua criação, em 2005, realizam-se – de forma ininterrupta – encontros quinzenais, presenciais ou online, de conversas e investigações.

Ao longo de sua trajetória, o grupo dedicou-se a desenvolver um pensamento próprio para a América Latina, deslocando-se de conceitos ocidentais que se mostravam insuficientes para dar conta de sua complexidade. No centro de suas investigações, as noções de barroco e mestiçagem são modos operatórios e ferramentas multiarticulares para decifrar uma cultura de base plural e movente.

Nesse âmbito, a mestiçagem transcende a fusão étnica, revelando-se um complexo processo de conexões sintáticas. Trata-se da lógica do "com" sobrepondo-se à do "ou", uma capacidade de incorporar o outro e seus saberes de forma constitutiva, e de ser incorporado, gerando um tecido cultural novo, inacabado e em constante crise. O barroco, por sua vez, é compreendido não como um estilo datado, mas como um dispositivo criativo tectônico, uma forma de conhecimento que opera pelo acúmulo e pela combinação de elementos heterogêneos.

Essa perspectiva gerou uma leitura crítica de teorias importadas que, no mais das vezes, tratam a mistura como exceção, quando, para a realidade do continente, ela sempre foi a regra. O grupo questionou a validade da palavra "identidade", propondo em seu lugar a imagem de um território móvel. Também se desconstrói a oposição moderna entre natureza e sociedade, enxergando na cultura latino-americana uma intensa relação de contiguidade entre paisagem, corpo e linguagem.

As discussões aprofundam-se no conceito de tradução, entendido não apenas entre idiomas, mas como um mecanismo de sobrevivência e criação que atualiza o passado no presente, o distante no próximo. Termos como o "próprio" e o "outro" perdem-se num horizonte oscilante de trocas constantes, onde o que existe de partida é a relação.

A atenção teórica nunca se descolou da análise de objetos concretos, buscando nos "desvios da cultura ordinária" e nas "miudezas do cotidiano" as manifestações dessa lógica. O gesto, a festa, a culinária e os ritmos urbanos são entendidos como textos densos, reveladores de uma ciência da alegria e de afetos que resistem à normalização. O percurso do grupo consolida-se, assim, como uma busca por um vocabulário próprio, capaz de nomear a complexidade de um continente que opera pela proliferação de diferenças conexas.

Todos os autores são participantes do grupo. O livro é de autoria desses processos contínuos de tradução mútua.

CRONOLOGIA

2025 – Desenvolvimento do projeto temático *América Latina, Caribe, África: o arquipélago barroco-mestiço em palimpsesto*

2025 – Participação no VIII CLISEM (Congresso de Linguagem, Identidade e Sociedade, Mackenzie, São Paulo, SP)

2025 - Participação no livro *Entre Semióticas*. São Paulo: Estação da Letras e Cores

2024 – Participação no IV Nkodya Dya Mpangu: Encontro de Língua, Arte e Pensamento – Barroco e mestiçagem: as novas formas da arte e da ciência (Luanda, Angola)

2024–atual – Desenvolvimento do projeto temático *Semiótica da cultura, semiótica peirceana e o barroco como expansão*

2023 – Participação no VII CLISEM (Congresso de Linguagem, Identidade e Sociedade, Mackenzie, São Paulo, SP)

2023 - Participação no 57º Congresso Internacional de Americanistas (Foz do Iguaçu, Paraná)

2023 – Realização do Seminário Internacional Vozes do Barroco – Angola, Brasil, Espanha, Peru, Portugal (PUC-SP)

2022-2023 – Desenvolvimento do projeto temático *Vozes do Barroco: reverberações das oralidades nos processos comunicativos/socioculturais em Angola, Brasil e Portugal*

2022 – Participação no Nkodya Dya Mpangu: Encontros de Arte e Pensamento – Em que língua pensamos, falamos e escrevemos? Oralidades, Filosofias e Literaturas (Luanda, Angola)

2022 - Participação no Seminário Internacional de Celebração do Centenário de Iúri Lotman (1922-2022): Semiótica da Imprevisibilidade (São Paulo)

2022 – Participação no Simpósio Binacional Perú - Brasil: Trílcica Alegria: poesia, cuerpo y performance (Lima, Perú)

2022 – Publicação do livro *Pequeno almanaque de cultura barroco-mestiça*. São Paulo: EDUC

2021 – Participação no VI CLISEM (Congresso de Linguagem, Identidade e Sociedade, Mackenzie, São Paulo, SP)

2020–2022 – Desenvolvimento do projeto temático *Pequeno almanaque de cultura barroco-mestiça*

2018–2020 – Desenvolvimento do projeto temático *Mapeamento dos conceitos de comunicação, cultura, barroco e mestiçagem – 15 anos de pesquisa em grupo*

2018 – Participação no Cumeeira - Congresso da Arquitetura e Urbanismo na Cultura Popular (Unicatólica, Quixadá, CE)

2017 – Participação no IV CLISEM (Congresso de Linguagem, Identidade e Sociedade, Mackenzie, São Paulo, SP)

2017–2018 – Desenvolvimento do projeto temático *Conceitos e terminologias dos processos criativos nas atas do grupo*

2015 – Realização do Congresso de Dez anos do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem – O barroco e a mestiçagem na América Latina (PUC-SP)

2015–2016 – Desenvolvimento do projeto temático *O jornal e a cidade*

2015 – Publicação do livro *O jornal e a cidade: um barroco de viés*. São Paulo: Intermeios

2013 – Participação no VII Simpósio Identidades Culturais e Religiosidade (UFRB, Cachoeira, BA)

2013 – Participação no Tropixel (UFJF, Juiz de Fora, MG)

2013 – Participação no IX Colóquio de Estudos Barrocos – O Eterno Retorno do Barroco (UFRN, Natal, RN)

2011 – Encontro História Cultural e Semiótica da Cultura (parceria com NEHSC/PUC-SP)

2010 – Realização do V Seminário do grupo (UESC, Ilhéus, BA)

2009 – Realização do Encontro Séries Urbanas, Conflito e Memória (parceria com NEHSC/PUC-SP)

2009 – Realização do IV Seminário do grupo (UFPR, Curitiba, PR)

2009 – Publicação do livro *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação de Letras e Cores

2008 – Realização do Encontro Cidade, Barroco e Mestiçagem (parceria com NEHSC/ PUC-SP)

2007 – Realização do III Seminário do grupo (UEL, Londrina, PR)

2007 – Publicação do livro *Comunicação & Cultura* (coletânea do II Seminário)

2006 – Realização do II Seminário do grupo – Na Teia dos Signos: A Comunicação e a Cultura (UNIDERP, Campo Grande, MS)

2005–2008 – Desenvolvimento do projeto temático *O jornal e a cidade: crônica jornalística e séries culturais na América Latina*

2005 – Realização do Seminário inaugural do grupo (Dourados, MS)

VIAS DE ESCAPE DAS DICOTOMIAS PELAS CURVAS DAS LINGUAGENS E DA VIDA

Lucia Santaella

Charles Sanders Peirce (1839-1914), o polímata norte-americano, cientista, lógico, filósofo e fundador da semiótica moderna, criticava o pensamento ocidental por ter sido concebido em dicotomias que ignoram que "os conceitos crescem e que, portanto, há um terceiro aspecto em que podem diferir" (CP 3.608). Uma das razões que ele apontava para essa deficiência ideológica dos intelectuais do hemisfério ocidental é que as línguas indo-europeias são dicotômicas, já que sua sintaxe se estrutura segundo um dualismo sujeito-predicado, o que explica a submissão inconsciente à tirania das oposições binárias. Matéria vs. mente, corpo vs. alma, concreto vs. abstrato, forma vs. conteúdo, ser ou não ser, preto e branco, sujeito e objeto, razão e sentimento — esses são alguns dos dualismos mais comuns que tendem a paralisar o pensamento. Deveríamos, então, concluir, a partir disso, que não há possibilidade de escape do maniqueísmo de um destino de antagonismo e extremos fixos para os povos culturalizados em uma língua indo-europeia?

Este livro que aqui se apresenta, organizado por Amálio Pinheiro, vem demonstrar, em um conjunto de artigos exemplares, que, embora as culturas modernas do continente latino-americano pertençam ao mundo ocidental e embora suas línguas predominantes, o espanhol e o português, derivem certamente da raiz indo-europeia, essas culturas apresentam certas peculiaridades que as distinguem de outras culturas do Ocidente. Elas revelam certos condimentos — às vezes até excêntricos ou mesmo estranhos — que as tornam resistentes a esquemas dicotômicos e impedem a conformidade a tais esquemas sem provocar laceração.

As franjas da descentralização revelam alguns trunfos paradoxais. O caldeirão de grupos étnicos e os fantasmas da alteridade devem ter atingido, na América Latina, um ponto de ebulição muito mais alto do que aquele permitido pelas receitas de ordem, hierarquia precisa, gestos homogeneizados e linearidade de raciocínio, todos eles tão

indispensáveis às ideias ocidentais capitalistas de progresso. Em suma: há algo de muito peculiar na América Latina que se espraia pela América Central e que se pode sintetizar em uma frase: somos povos híbridos.

Tal princípio foi detectado com maestria por Néstor García Canclini, antropólogo argentino, radicado no México, ao publicar, em 1989, o livro *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. A obra recebeu o prêmio da *Latin American Studies Association*, em 2002, como o melhor livro sobre a América Latina. O prestigioso prêmio foi merecido pela agudeza com que analisou as instabilidades e constantes reorganizações dos cenários culturais, os deslocamentos e contradições, os desenhos móveis da heterogeneidade temporal e espacial das sociedades latino-americanas

Hibridismo quer dizer a mistura entre elementos diversos para a formação de um novo elemento composto, ou seja, designa coisas misturadas, amálgama, mescla, reunião íntima de coisas diversas e/ou opostas. No campo da cultura, hibridismo inclui as noções de mestiçagem, grupos étnicos misturados, miscigenação, sincretismo, fusões religiosas de símbolos africanos e americanos, referindo-se ainda a muitas outras espécies de misturas interculturais, contatos culturais densos, trocas e cruzamentos de temporalidades históricas altamente diversas.

Já no início do século 20, as explosivas vanguardas europeias viraram tradições artísticas anteriores de cabeça para baixo, questionando os valores moralistas das culturas europeias. As reverberações dessa explosão se aconchegaram e se aclimataram com tal disposição na América do Sul – América do *Sol,* o *Sal* da vida – que o sangue da vanguarda parecia ter sido drenado diretamente deste continente. De fato, a literatura latino-americana foi pioneira em dar expressão a novos itinerários para sensibilidades prognosticadas pela pós-modernidade. Entre esses itinerários, merece menção especial a ubiquidade do tempo polimorfo e febril, o nomadismo do desejo que exige incorporações criativas das sombras da alteridade, a habilidade de habitar a alteridade, a contaminação do interno pelo externo, bem como o fluxo e refluxo da ordem na desordem, migrações do conhecido para o desconhecido, as margens da assimetria, as microestruturas de adaptação psíquica, cultural, política e econômica na ruptura de todas e quaisquer formas de dualismo.

Em suma, deve haver algo no caldo biótico das culturas latino-americanas, uma turbulência fundamental, mesmo quando silenciosa, que tende a banir todas as possíveis formas de homogeneidade e a subverter as receitas de seriedade convencional. Esse tremor aluvial que, por fatalismo congênito, constitui as culturas latino-americanas e desafia qualquer parâmetro de razão domesticada deve ser a principal característica que o florescimento da literatura latino-americana trouxe à tona no século passado.

Venho defendendo e também publicado (Santaella, 1990) há algum tempo, embora sem me valer de testes empíricos, por pura intuição, que na cultura brasileira o hibridismo fala alto. O papel desempenhado pelos sistemas de signos não verbais na vida brasileira é um fenômeno de larga escala; estende-se não apenas ao cotidiano, mas também às festas populares, celebrações informais e cerimônias formais. Alcança não apenas processos formais, informais e espontâneos de ensino e aprendizagem, mas também as atividades da pesquisa científica. A cultura brasileira é fundamentalmente uma cultura oral, visual, tátil e corporal. Não é por mero acaso que folcloristas, antropólogos e etnomusicólogos de outros países tenham demonstrado tanto interesse pela exuberância das manifestações não verbais brasileiras. Tampouco se trata apenas de um caso de atração pelo exotismo que exerce fascínio sobre estrangeiros. Independentemente do grau de desenvolvimento, da classe social ou da região geográfica, em todo o país encontra-se um fluxo copioso, evidente ou subterrâneo, de cultura não verbal, especialmente notável na música e na dança.

O caldeirão de grupos étnicos e influências culturais que compõem a sempre precária e sempre mutável unidade de uma identidade brasileira ambígua é um dos fatores responsáveis por esse estado de coisas de que resulta uma flexibilidade diante do desconhecido e a possibilidade de contínuas mudanças nos papéis sociais. Há um lado positivo em tudo isso que se manifesta em uma aptidão para a alegria, para a cordialidade, para a criatividade a partir do nada. Mas há também um lado negativo que aparece sob a forma de frivolidade irresponsável, oportunismo agudo e incapacidade de obedecer a normas e regulamentos. Essas características explicam por que o carnaval é um verdadeiro paradigma da vida cultural brasileira. Por carnaval não me refiro apenas à festa que ocorre todos os anos e atrai muitos turistas, mas ao processo generalizado de carnavalização que permeia todas as camadas da vida social e individual neste país.

Antes que qualquer uma das teses bakhtinianas sobre carnavalização tivesse alcançado difusão no Brasil, um antropólogo brasileiro, Roberto DaMatta, no seu livro *Carnavais, malandros e heróis* (1979), já havia elaborado uma leitura crítica do caráter brasileiro que apresentava numerosas semelhanças com as teorias da paródia, do riso e do dialogismo desenvolvidas por Bakhtin (1974). Mais tarde, quando a obra de Bakhtin começou a circular no Brasil em francês, inglês ou mesmo em tradução, o trabalho de DaMatta passou a receber renovado reconhecimento. Foi como se ele tivesse aplicado as teorias de Bakhtin antes mesmo de conhecê-las. A realidade que DaMatta conseguiu descrever com acuidade coincide e dá suporte às próprias teses de Bakhtin.

Algumas décadas antes disso, foi também no Brasil que o poeta modernista Oswald de Andrade abordou as contradições entre marginalidade e alegria em seu *Manifesto Antropofágico* (1972). Segundo esse manifesto, as culturas descentradas precisam aprender a selecionar, devorar e traduzir criativamente as melhores informações das culturas do centro. Fazer isso é uma forma de converter tabu em totem e de chamar a alegria de regra principal do jogo.

Contra o princípio aristotélico da identidade, que afirma que "um ser é o que é" ou, negativamente, que "um ser não pode ao mesmo tempo ser e não ser sob as mesmas circunstâncias", o caráter impreciso das culturas sul-americanas foi lucidamente discutido por Amálio Pinheiro, no seu livro *Aquém da Identidade e da Oposição* (1994), que também tive a honra de prefaciar. Segundo o autor, a literatura latino-americana não conhece qualquer questionamento da identidade, nem qualquer busca ou perda de identidade; não há oposição entre o nacional e o internacional, inclusão ou exclusão, autonomia ou dependência; em suma, nenhuma dessas dicotomias inculcadas em nossas mentes intelectuais por um modo de pensar tipicamente ocidental. Contra a busca de profundidade e de conteúdo oculto, Pinheiro, como poeta, tem plena consciência de que, tanto na poesia quanto no amor, o mais profundo é a pele.

Peirce dizia que as associações por contiguidade mentais e de linguagem devem-se a experiências de vida que são guardadas na memória e que, no vai e vem da existência, retornam voluntaria ou involuntariamente. Já as associações por semelhanças

são devidas às potências inexplicáveis da mente, o demônio das analogias. Não à toa, Nabokov com sabedoria afirmou que diferentes pessoas veem semelhanças diferentemente e diferenças semelhantemente.

Quando, em seu artigo neste livro, Amálio Pinheiro afirma que "O 'sujeito do conhecimento analógico' está nas experiências minúsculas de todos os dias dentro dos mais variados contextos", ele detecta por onde fertiliza o demônio das analogias tão próprio dos latinos cuja fonte deve ser, antes de tudo, buscada na linguagem tanto no verbo quanto nos sons e nas imagens que do verbo se desprendem.

Em contraste aos padrões sintáticos bem comportados das línguas saxãs – essa sintaxe pela qual os Chatbots da Inteligência Artificial hoje falam – as línguas latinas perverteram o latim erudito e padrão em sintaxes curvilíneas. Por isso, Peirce também afirmava que o francês é muito bom para a literatura, enquanto o inglês, para a lógica. No livro *Pale Fire*, de Nabokov, há uma passagem irônica e saborosa, em que ele traduz o inglês para uma sintaxe do francês. É de se rir a maneira com que o inglês soa ao adaptar-se às tortuosidades das longas orações do francês. Mas, há algo ainda mais saboroso: o barroco espanhol aclimatado ao calor das Américas.

Na esteira dessa tradição que Octávio Paz chamaria de tradição de rupturas, com este livro que aqui apresento, Amálio Pinheiro celebra vinte anos de existência e produção de seu grupo de estudos. A continuidade e crescimento de um projeto é mérito inestimável no Brasil que prima pela descontinuidade contraprodutiva. O livro é uma festa de minúcias, *flashs* da vida na miscigenação religiosa com seus deuses santos em forma semi-humana que se deixam falar nas coreografias dos búzios e que dispensam os sentimentos de vingança dos deuses gregos; nos doces que fluidificam nossos humores; na alegria como prova dos nove; em filmes que nos levam para as bordas como margens terceiras dos rios. Enfim, uma festa que, seguindo, Amálio Pinheiro, seu orquestrador, evidencia que tudo começa, continua e expande a partir da matriz da linguagem, matriz semiótica antidicotômica, justo por onde todo pensamento sobre o decolonial deveria começar.

REFERÊNCIAS

Andrade, Oswald (1972). Manifesto antropófago. In *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Mec, 11-20.

Bakhtin, Mikhail (1974). *La cultura popular en la edad media y renacimiento*, J. Forcat and C. Conroy (trans.). Barcelona: Barral Ed., S. A.

Canclini, Néstor Garcia (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Mexico: Grijalbo.

Da Matta, Roberto (1977). *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.

Pinheiro, Amálio (1994). *Aquém da identidade e da oposição*. Piracicaba: Ed. Unimep.

Peirce, C. S. (1931-58). *Collected Papers.* Vols. 1-6 ed. Hartshorne and Weiss; vols. 7-8 ed. Burks. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Quoted as CP.

Santaella, Lucia (1990). Brazil: A culture in tune with semiotics. In *The Semiotic Web* 1989. Berlin: Mouton de Gruyter, p. 123-175.

barroco

Os ritmos arredondados e suas reentrâncias, **23**
Amálio Pinheiro

Paisagens, livros, animais: aqui se encontra o ponto, **30**
Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira Salgado

Insolência, evangelismo e a (re) conversão do carnaval "InProSa", **36**
Christian Dennys Monteiro de Oliveira

Bicho doce, bicho puxado, **43**
Maria Fernanda de Mello Lopes

cultura

A Insolência como gesto popular:
notas sobre a festa, o excesso e o saber, **53**
Karina Sousa

O tesouro frutal da América Latina, **60**
Luciana Maróstica

Um modo de cultura fronteiriço, **67**
Luís Fernando Pereira

Prognose da insolência do índio no Brasil, **74**
Orlando Garcia

oralidade

Os sapatos do papa ou a última ceia de Cristo:
entre o conto e a crônica, talvez..., **83**
Antonio Iraildo Alves de Brito

Uma insolência entrou no paraíso, **91**
Isabel Rebelo Roque

A língua lambida da América Latina e
a boca voraz que canta pelos arredores do Brás, **93**
Luiza Spínola Amaral

Para mim tudo acaba em samba, **100**
Pedro Granados

O gosto e o sumo da imagem: corpo, gesto e tradução, **104**
Therence Santiago

mestiçagem

Luanda e os seus tecidos mestiços:
arte, paisagem e cultura (reflectir, reimaginar, recordar), **113**
Abreu Paxe

A cabala barroco-mestiça: conexões de um misticismo marrano, **121**
João Lucas Nogueira

Américas Latinas, **131**
Mara Lafourcade Rayel

O Leão que Ri: a aceleração variável das
categorias semióticas na arquitetura mestiça de Pancho Guedes, **132**
Mila Goudet

Cartografias do corpo-migrante:
ontopoéticas da desterritorialização na América Latina, **141**
Urbano Nobre Nojosa e Vito Antico Wirgues

comunicação

A tradição é a soma em contínua mutação: Augusto de Campos e poesia concreta, **151**
Audrei Aparecida Franco de Carvalho

Vozeiras - o que é ter voz para você?, **152**
Carolina Vidal Ferreira

Tem ouro na boca do lixo: estética, política e insolência no cinema paulista das últimas décadas do século XX, **158**
Dirceu Martins Alves

País sem saneamento básico faz cinema?, **166**
Solange Alboreda

ARABESCO

BICHO CARNAVAL

BARROCO

PAISAGEM

RITMOS

ARREDONDADO

OS RITMOS ARREDONDADOS E SUAS REENTRÂNCIAS

Amálio Pinheiro

Isto é pessoal, mas vale para todos e para todas as cidades. Minha infância em Santos era lugar de aprendizado e prática de poesia, floresta, mar, sexo e, portanto, cultura. As linguagens da paisagem e a da própria língua se encontravam em tudo: as vozes da rua, com suas gírias, palavrões e cadências, orquestravam com malícia as variações solares e marinhas sobre todos os objetos, gentes, plantas e animais. Freud, com o seu *O mal-estar na cultura* (2010), não podia ser imaginado aí: os ensinamentos, para nossa alegre degustação, vinham não das instituições estatais, que só sabem pensar normas internas, mas de um treinamento e experiência concretíssimos e mutuamente participantes entre as falas musicais e mestiças, a alacridade dos bairros e o erotismo táctil do sol sobre o mar, parques e jardins. Futebol, mulheres e praias eram um vozerio comum. Não se trata aqui só de uma boca que fala e beija, mas sim de todos os órgãos da fonação e de todo o corpo ao mesmo tempo e em composição com todos os ritmos da paisagem e dos ambientes. O que interessa não é o sentido isolado das coisas ou das palavras, ou a escolha de uma interpretação, mas os estimulantes encontros rítmicos entre elas. O ritmo é a raiz das linguagens. E os nossos são feitos a partir de cavidades rítmico-arredondadas, não-circulares, em todas as partes. Esta, digamos, *função plural e conjunta do prazer* não interessa à Escola nem ao Capitalismo, que trabalham com sentidos isolados e lineares. Três dias seguidos voltei chorando da escola para casa, ao ver, logo à entrada do estabelecimento, as filas obrigatórias dos alunos de seis a sete anos de idade do primeiro ano primário, separando meninos e meninas, forçados a cantar hinos grosseiros em louvor ao sistema. (Estivessem cantando um chorinho como o *Carinhoso* do Pixinguinha eu decerto não teria voltado pra casa.) Delineia-se aí um problemão que Anthony Wilden (1979, p. 61) esclarece muito bem:

> o sujeito do conhecimento digital não pode nunca representar o sujeito do conhecimento analógico, como sabem muito os poetas e os artistas (...) A cisão do sujeito no sentido lacaniano é uma fonte irremediável de ansiedade só nas culturas que acreditam no digital como superior ao analógico, rechaçando toda relação recíproca de diferença. (tradução nossa)

O "sujeito do conhecimento analógico" está nas experiências minúsculas de todos os dias dentro dos mais variados contextos. Daí que Meschonnic (2010, p. 60) tenha lindamente realçado a seguinte dificuldade semiótica nodal: "O paradoxo do signo é que ele constitui um modelo da linguagem do qual a linguagem empírica não para de escapar, o qual o sujeito linguístico não para de ultrapassar. Pelo corpo, pela voz".

Como se resolvem as aproximações entre todos esses materiais aparentemente distantes, ou seja, "toda relação recíproca de diferença"? Através das adequações e aderências desdobradas por aquelas ações da cultura que sabem encontrar as dobras, porosidades e granulações que dão ligadura às formas de disposição e conjunção das linguagens diferentes. Assim, a saber, a sintaxe visual da paisagem, a sintaxe espacial e arquitetônica dos bairros e quintais, a sintaxe múltipla dos mais variados objetos, a sintaxe das oralidades urbanas, caiçaras e caboclas, a sintaxe dos corpos em dança – todos esses movimentos sintáticos das vozes da cultura (mesmo que a maioria dos sujeitos, condicionados pelas instituições de plantão, não o saibam ou não o queiram) – buscam uma composição preferida, que os ativa nessa trama molecular insaciável, ininterrupta e pouco perceptível. Composição preferida, no caso nosso, pelo arredondado barroco-erotizado em todas as suas formas e configurações:

> Foi o pintor Di Cavalcanti o primeiro que sugeriu que o Brasil era uma mulher e que suas linhas eram curvas. Curvas, de fato, em toda parte, inclusive ali onde não se esperava. Em pleno coração da sua megalópole eminentemente vertical, São Paulo, serpenteiam longos edifícios arredondados, e, na mesma Brasília, a arquitetura de Niemeyer e de Lucio Costa imporá a linha curva. Seria em vão traçar um inventário dos arredondamentos brasileiros, porque haveria que soletrar tudo o que existe e tudo o que se faz neste país, com esta arte extraordinária de deslocar-se de um ponto para outro girando e ziguezagueando. A própria língua não é o português, mas o brasileiro. Para pronunciar *casa* em espanhol (...) é preciso fazer aparecer a natureza levemente rugosa

> do *s: la cassa*. Entretanto, em brasileiro, é preciso fazer subir, porém muito lentamente e cantando, sobre o primeiro *a,* e suavizar o *s*, e voltar a descer muito lentamente sobre o último *a,* só murmurado: *a caAsa*.
>
> Esta arte de falar explorando modalidades inéditas, não só da língua, mas também da voz, percorre todos os campos da cultura brasileira, na qual a expressão dos sentimentos raramente é frontal, pois está constituída de formas sinuosas, indiretas, oblíquas, que não obstante estão codificadas por uma extrema complexidade de ritos. (Laplantine, 2007, p. 146-147, tradução nossa)

Serve-nos o que disse um pensador arabista (Nogales, 1990, p. 143):

> E, então, a sabedoria oriental conceberia o saber e o conhecer humanos não como logos, mas como "sapientia", dando a este nome seu sentido etimológico de "sapere", gostar. É o gosto da presença das coisas (...) É um aproximar-nos da realidade com a simpatia do contato. É conhecer a realidade, talvez melhor ainda do que com o coração, com o homem todo inteiro. Quer dizer, aproximar-nos, claro, com a inteligência, com a vontade, com a fantasia, com a linguagem, com a poesia. É um vibrar de todo o homem na captação da realidade. Todo o homem tem que captar toda a realidade. (tradução nossa)

Para a felicidade póstuma de Susan Sontag e Hans Magnus Enzensberger: tais campos de relação, ao ar livre, dispensam a "interpretação" (fixada em modorrentos "conteúdos"), visto que tais espaços, por suas sintaxes membranosas e escorregadias de língua/paisagem/cultura, acentuam ao máximo a esfregação e o sacolejo eróticos dos materiais e corpos, exigidos por Susan (Sontag, 2020), e, de outra parte, impedem que tais lugares luminosos e semoventes, porém ininterpretáveis, sejam sitiados pela frenética conformidade da repetição normativa do "analfabeto secundário", aquele que parece ter aprendido escolarmente a ler e escrever sempre o mesmo, desde as primeiras classes às mídias digitais, segundo Enzensberger. Este último nos esclarece risonhamente (Enzensberger, 1995, p. 49-51):

> Essa figura, que há muito tempo domina o palco da sociedade, é o analfabeto secundário (...) Ele é ativo. É adaptável. Apresenta uma considerável determinação em conseguir se impor. Não precisamos, portanto, nos preocupar com ele. O fato de o analfabeto secundário não ter ideia de que é um analfabeto secundário contribui para seu bem-estar (...) O analfabeto secundário é o produto de uma nova fase

> da industrialização (...) É extremamente apropriado que a indústria tenha como seu parceiro de negociações um ministro que personifica perfeitamente todas as características do analfabeto secundário.

Não pode ficar sujeito a interpretações (e pior ainda se for alguma pretensamente mais "correta") aquilo que se configura como uma conjunção em deslizamento multifatorial, à qual, por exemplo, Haroldo de Campos (2001, p. 96) atribui nossa fundação sensível barroca, presente no cotidiano, acima esboçado, já desde a infância de qualquer um:

> A *permanência* do barroco ibero-americano é um dispositivo operatório capaz de diferenciação modal no manuseio desse código estilístico universal. Esta diferenciação se manifesta em diversos níveis: por exemplo, no nível da mescla linguística, no nível dos dados da natureza exuberante e ornamental dos trópicos e no nível do contexto específico da vida colonial. Esta permanência, a partir do quadro histórico do século XVII, *adquire a condição de uma verdadeira constante formadora da sensibilidade artística latino-americana*. (tradução nossa)

Não há rede de bibliotecas e de pesquisas onde caiba essa "natureza exuberante e ornamental dos trópicos", que nos torna tão imprevisíveis e tão difíceis de ser traduzidos. Daí a necessidade de formas de conhecimento em espiral e voluta, através de experiências a partir de um primitivismo não-ortogonal emaranhado, mestiço e carnavalizante que devore as mentes melancólico-evolutivas dos empata-fodas. Conforme nos mostra Jean-Christophe Goddard (2017, p. 44-45) ao imaginar Espinosa no Brasil:

> Desembarcar na costa do Novo Mundo, desde que se desembarque de verdade e se mude de borda, é descobrir essa invenção, ser atingido por ela, ficar embasbacado de felicidade. Mas descobri-la é transformar-se nela. Pular de cabeça nessa inverossímil anterioridade. Chegar como quem volta. *Going native*. Pois a deglutição do bispo Sardinha pelos Caeté já é Oswald de Andrade (...) Floresta-mundo, onde, sem falar dos animais, prolifera e fermenta uma vegetação enfática, a menor árvore, povoada de epífitos enxameados por outras espécies, desdobrando em profusão uma multidão de galhos e gravetos, folhas, flores e frutas, de formas e de cores emaranhadas que são como presenças humanas.

O barroquismo diário, que não se pode nem deve interpretar, porém traduzir, se desdobra em reentrâncias urbanas, naturais e vocais entrelaçadas com alteridades e distâncias. As sintaxes safado-mestiças das inúmeras séries da cultura inseminam, com

seus ritmos e ligas, quaisquer alteridades em quaisquer pretensas individualidades: tudo passa a ser intensidade de relações em processo. Não há mais antes ou depois, dentro ou fora, antigo ou atual. Origens e ancestralidades são sempre mescladas. Modernidades e contemporaneidades também. As nossas cidades, em contraposição às da Europa, segundo nos indica Alejo Carpentier (1969, p. 16),

> estão, desde há muito tempo, em processo de simbioses, de amálgamas, de transmutações – tanto sob o aspecto arquitetônico como sob o aspecto humano (...) As nossas cidades não têm estilo. E, no entanto, começamos a descobrir agora que possuem o que poderíamos chamar um terceiro estilo: o estilo das coisas que não têm estilo (...) Não estilos serenos ou clássicos pelo alargamento de um classicismo anterior, *mas sim por uma nova disposição dos elementos, de texturas, de fealdades embelezadas por aproximações fortuitas, de encrespamentos e metáforas, de alusões de coisas a "outras coisas",* que são, em suma, a fonte de todos os barroquismos conhecidos. (tradução e grifo nossos)

Uma palavra-chave: texturas mestiças. Congregam estas o heterogêneo reforçando-o na intensidade da relação, feita de dobraduras porosas, que se abrem para o imprevisível, oculto, perdido ou desprezado, a ser rigorosamente traduzido naquelas dobraduras, que passarão a ser outras-redobradas depois da tradução. Silviano Santiago, na cola de Carpentier, no seu *Viagem ao México*, com a companhia imaginária de Antonin Artaud, radicaliza as potências mestiças, curvilíneas e vulvovaginais de Havana, a partir da tessitura entranhável de suas colunas-palmeiras no ambiente urbano (Santiago, 1995, p. 226):

> As ruas da cidade velha são estreitas e tortuosas, e lembram a Paris do século XIX, a de antes da reforma urbana de Haussman. Os edifícios religiosos e públicos se apresentam adornados de colunas que se repetem em perspectiva pelas praças e ruas como se os mestres-de-obras da cidade colonial tivessem querido fazer uma imitação tardia e burlesca do variado estilo dos templos gregos, ou então, invejosos do poder luxuriante e contido da vegetação islenha, *quisessem prolongar em pedra, estuque, volutas e branco o peso perpendicular do tronco das palmeiras reais, emprestando à cidade a mescla dos jogos infinitos entre a dádiva da natureza, o trabalho do homem e a benção dos deuses (...) Esse intermediário no diálogo entre deuses e homens, a coluna, se era invenção dos gregos, era também natural à ilha. No cocar da palmeira agitado pelo bulício dos ventos está a dispersão altaneira das vozes humanas; nas raízes que infiltram terra*

> *adentro, abrindo túneis de respiração, estão os fluidos benéficos dos deuses tectônicos.* Ou então – roubo a palavra e me intrometo nas observações de Artaud – esses mestres-de-obras, na maioria pretos ou mulatos, encontravam na coluna a manifestação mais sólida e pública do grande caralho arretado de Exu, emprestando à cidade a condição de esculturas fálicas que convocam os habitantes para a comunhão em torno do desregramento dos sentidos. (grifos nossos)

Mas os profundos benefícios afetivos das sexualidades barroco-arredondantes estão mesmo onde não são mencionadas verbalmente, e se estendem das grandes relações rítmico-paisagísticas aos menores grãos de linguagem. Daí chegamos com naturalidade aos versos de um Nicolás Guillén do poema *Apunte*, onde todas as vogais *a* e *o* requebram na estrofe como ancas fêmeas pela cidade, quer dizer, as vogais retratadas na ginga dos versos irregulares trepidam e alavancam "a redondez femínea dos quadris" (Raimundo Correa):

> La Habana, con sus caderas
>
> sonoras

Já a enorme satisfação e gozo de toda a paisagem a requebrar está presente num samba como "Olhos Verdes" de Vicente Paiva (escutem todos com Gal Costa ou Dalva de Oliveira). A lista é infindável, dos nossos poros aos nossos sonhos.

Não há o que fazer: as curvas em todas suas formas, modalidades e formatos são o nosso encontro de todos os signos de quaisquer linguagens com uma semiótica barroca. As curvas e suas reentrâncias é que podem dar aderência aos materiais mais diversos, resolver estética e politicamente as diferenças na reciprocidade. As Escolas, as políticas e as mídias de plantão nunca falam disso, que está na textura fundante de nossas vidas.

CAMPOS, H. de. Le baroque: la non-enfance des littératures ibéro-américaines – une constance et une perdurance. In: MOSER, W.; GOYER, N. (org.). *Résurgences baroques.* Bruxelas: La Lettre Volée, 2001. p. 91-99.

CARPENTIER, A. *Literatura & consciência política na América Latina.* São Paulo: Global, 1969.

ENZENSBERGER, H. M. *Mediocridade e loucura e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1995.

FREUD, S. *O mal-estar na cultura.* Porto Alegre: L&PM, 2010.

GODDARD, J.-C. *Brazuca negão e sebento.* Prefácio e trad. Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

LAPLANTINE, F. Brasil. In: LAPLANTINE, F.; NOUSS, A. *Mestizajes: de Arcimboldo a Zombi.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir.* Org. e pref. Jerusa Pires Ferreira; trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NOGALES, S. G. Sabiduría oriental y filosofía árabe. In: LORCA, A. M. (org.). *Ensayos sobre la filosofía en Al-Andaluz.* Barcelona: Anthropos, 1990.

SANTIAGO, S. *Viagem ao México.* Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SONTAG, S. *Contra a interpretação e outros ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

WILDEN, A. *Sistema y estructura.* Madrid: Alianza, 1979.

voltar ao índice

PAISAGENS, LIVROS, ANIMAIS: AQUI SE ENCONTRA O PONTO

Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira Salgado

"o ponto geométrico é [...] a última e única união do silêncio e da palavra."

Wassily Kandinsky

Em meus anos de escola, aprendi a escrever, mas quase abandonei a prática de desenhar. Diversos autores apontam que isso é comum na adolescência, especialmente quando não há orientação para o desenvolvimento da expressão gráfica: muitos jovens desistem porque passam a julgar muito severamente seus traços, por notar pouco realismo (Vigotski, 2018; Derdik, 2020). Entrei na escola aos seis anos desenhando quilos de papel, orgulhosa do meu desenho. Aos onze, porém, já havia praticamente parado. Não sei se foi culpa da escola, da idade, ou qualquer outra coisa.

O fato é que, apesar disso, desenhar sempre se manteve um assunto importante para mim. Um dia, cursando a faculdade de Artes Visuais (porque sou teimosa), meu professor de desenho declarou algo que nunca mais saiu da minha cabeça: "O desenho da criança fica preso na caligrafia que aprende a fazer". "Não é que faz sentido?" – eu pensei – "Tenho um zilhão de tipos de letras, será que trancafiei ali esses desenhos?".

Decorre dessas crônicas meu anelo em levantar o tapete entre dois sofás que se encaram na sala de estar, o desenho e a escrita, e ver que poeira é essa ali escondida. Me questiono frequentemente sobre como o desenho pode ressurgir na vida adulta, como fonte de prazer e alegria. Para isso, venho desenvolvendo uma pesquisa sistemática sobre as aproximações entre desenhar e escrever, por meio de elementos comuns às duas linguagens: ponto, linha, forma e cor. Neste ensaio, decidi falar do ponto.

A convivência com o ponto ocorre em todo lugar, porque ele é um elemento primário da linguagem visual e da linguagem verbal. Na primeira, é a menor unidade visual, uma marca ou área mínima que pode ser usada para criar padrões, texturas ou servir como foco visual, bem como é origem da linha e, consequentemente, da forma e da cor. Na segunda, marca a pausa e a delimitação do sentido na escrita.

O uso do ponto na escrita remonta à Antiguidade (Rigo, 2023). Segundo Smith (2006), a pontuação surge a fim de "ordenar" a leitura, pois, antes da invenção da pontuação, era o leitor, e não o autor, o responsável por recuperar os sentidos dos textos e, a partir disso, fazer as marcações, a fim de minimizar as ambiguidades. Para tanto, Aristófanes de Bizâncio criou um sistema triplo de pontuação, utilizando pontos em diferentes alturas para indicar pausas mais ou menos longas. A evolução desse uso até o ponto final moderno revela um processo de convenção e padronização, coerente com o caráter simbólico da escrita alfabética, como observa Santaella (2019).

Nas artes visuais, o ponto é a unidade mínima e insubstituível da composição visual, gerando, a partir de si, vetores de força e sistemas cêntricos e concêntricos, como descreve Arnheim (2001). A função é distinta: na escrita, o ponto estabelece silêncio; no desenho, é centro de energia.

A primeira descrição escrita do território brasileiro, a carta de Pero Vaz de Caminha, de 1500, já empregava o ponto para ordenar a narrativa do encontro entre europeus e povos indígenas. Essa carta, que inclui descrições sobre pinturas corporais – *"Andavam todos tão bem dispostos e tão bem feitos e galantes com suas pinturas que agradavam"* (Caminha, 1963, p. 9) –, estabelece um elo entre o registro escrito europeu e as marcas visuais indígenas.

Essa dupla presença do ponto demonstra seu trânsito entre sistemas semióticos distintos — o verbal e o visual —, ao mesmo tempo em que se inscreve em práticas históricas e artísticas que revelam a inter-relação entre natureza e cultura. Ou seja: ele pode aparecer dividido disciplinarmente, mas sua existência surge do olho que vê o mundo, na sua bagunça natural.

O português brasileiro construiu uma larga sinonímia para a palavra ponto, usando-a para expressar lugar, tempo, grau, valor, circunstância, entre outros sentidos. O Dicionário Houaiss (2009) registra nada mais nada menos que 49 significados para a palavra, o que revela vários campos semânticos relacionados a apenas um único e pequeno sinal. Esse vocabulário múltiplo sugere, ainda, que o ponto, para além de uma unidade visual mínima, é também um conceito abstrato de transição e referência, capaz de articular experiências linguísticas e visuais.

Tal profusão de significados denota que o ponto pode ser identificado e relacionado na paisagem tanto por similaridade quanto por contiguidade. A interpretação por contiguidade, como explica Ferrara (1986), é uma associação linear e lógica, típica da linguagem verbal e do sistema cultural ocidental, que se confunde com aquilo que chamamos de racionalidade. Por outro lado, também temos à nossa disposição o procedimento de interpretação por similaridade, menos usado, mas que pode ampliar os tipos de inferências e nos levar, por exemplo, a reconhecer mais elementos relacionáveis entre campos como a literatura e as artes visuais.

Aprendemos a analisar texto e imagem a partir de dois constructos diferentes: uma coisa é o ponto final que Carlos Drummond de Andrade usou para dividir a primeira da segunda estrofe do poema *No meio do caminho* (1928); outra são os pontos em uma tela como *Drago* (1927), de Xul Solar. Ambos, porém, mantêm relação metonímica com seu objeto: o ponto de Drummond, que pode ser a própria pedra; e os pontos de Xul, que parecem simular a dispersão e a convivência do diferente.

O procedimento de interpretação por similaridade, mais próprio dos textos não verbais, pode ser melhor compreendido por meio de Ferrara (1986):

> O texto não verbal não tem um emissor que assume a comunicação de um sentido, é, por assim dizer, um texto sem autor; a leitura não verbal, pelo seu caráter de desempenho não desorganizado, mas sem programação previamente estruturada, dirige-se para a produção de um sentido espaço-ambiental, fugaz e falível, porém suficiente para permitir uma interação com o meio que nos envolve, condição para atuarmos sobre ele com mais consequência (p. 28-27)

Kandinsky (1984) atribui ao ponto uma natureza concisa e breve, capaz de unir silêncio e palavra. Ao mesmo tempo, o pintor observa que, quando deslocado de sua função utilitária, o ponto adquire autonomia e transforma-se em entidade visual, libertando-se da submissão à estrutura linguística linear. Essa passagem do ponto do uso prático ao campo da expressão livre aproxima-o da criação artística e da linguagem conotativa, bem como do espaço e da paisagem. Assim, naquilo que Ferrara (1986) afirma sobre o texto não verbal como um todo, podemos identificar também o ponto:

> Na cidade, o texto não verbal liberta-se da sucessão gráfica dos caracteres e adiciona-se aos índices dispersos em quilômetros de ruas, avenidas, edifícios, multidões em locomoção, ruídos, luzes, cor, volume. (p. 20)

Notemos que, no campo da visualidade, o ponto surge em todo lugar: nas sardas, nas miçangas, nas lantejoulas, nas peles de animais como a onça e o peixe pintados, no piau-três-pintas (Figura 1) ou nos padrões florais como o da calliandra (Figura 2).

Figura 1: Piau-três-pintas. Fonte: Creative Commons.

Figura 2: Calliandra ou Flor do Cerrado. Fonte: Creative Commons.

Em termos compositivos, a variação no tamanho e no espaçamento dos pontos, como lembra Bruno Munari (1986), gera diferentes texturas e, por consequência, distintas representações. A arte gráfica indígena, como a pintura *kusiwa* do povo amazônico Wajãpi (Brasil, 2006), incorpora pontos de forma sistemática, frequentemente associados a elementos naturais. No vocabulário desse povo, *wiriwiri* é um pontilhado que representa um conjunto de peixinhos. A cerâmica dos também amazônicos Awajún (Peru, 2021) apresenta padrões geométricos não figurativos, *chachamamu*, com vasto uso de pontos, que

> geralmente consistem em formas geométricas sucintas ou estruturais, pelas quais guardam um respeito profundo, associadas a elementos da natureza como colinas ou zigzags, estrelas, cruzes, círculos, polígonos, ângulos, pontos, teias de aranha, peixes, partes de animais, plantas, folhas etc. (Peru, 2021, p. 23, tradução nossa)

Esses desenhos revelam um olhar profundamente atento à natureza, ao mesmo tempo em que, em ambos os casos, obedecem a uma gramática visual transmitida por gerações, uma convenção cultivada por meio da memória coletiva.

Essas diferentes práticas comentadas ao longo do texto evidenciam que o ponto pode funcionar: como ícone, pela semelhança visual, a exemplo de uma estampa de roupa com padrões de onça; como índice, marcando uma situação no tempo ou no espaço de modo abstrato em uma conversação; e como símbolo, quando integrado a convenções de um estilo ou tradição, como na escrita e nas artes gráficas indígenas.

Essa amplitude de sentidos permite compreender o ponto como origem e fechamento, silêncio e energia, elemento mínimo e multiplicado. No espaço visual e verbal, ele concentra uma tensão criativa entre ordem e liberdade que, com sorte, as práticas educativas em ensino da arte e da literatura, tanto na educação básica quanto no ensino superior, podem estimular, projetando essa tensão do olhar também para a mão. Esse seria um tipo de ensino insolente, que eventualmente prescinde da lógica da contiguidade e, quem sabe, aumenta as possibilidades de alegria.

ARNHEIM, R. *El poder del centro:* estudio sobre la composición en las artes visuales – versión definitiva. Traducción de Francisco López Martín. Madrid: Ediciones Akal, 2001. (Colección Arte y Estética).

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá.* Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. 136 p. (Dossiê IPHAN; 2). ISBN 85-7334-025-8. Disponível em: portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_PinturaCorporalArteGraficaWajapi_m.pdf. Acesso em: 15 ago. 2025.

CAMINHA, P. V. *Carta a El Rei D. Manuel.* São Paulo: Dominus, 1963. (Domínio Público). Disponível em: dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000292.pdf.

DERDYK, E. *Formas de Pensar o Desenho:* desenvolvimento do grafismo infantil. 3ª ed. São Paulo: Panda Educação, 2020.

FERRARA, L. D. *Leitura sem palavras.* São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KANDINSKY, W. *Ponto, linha, plano:* contribuição para a análise dos elementos picturais. Lisboa: Edições 70, 1990. (Coleção Arte e Comunicação).

MUNARI, B. *Diseño y comunicación visual:* contribuición a una metodología didáctica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1986.

PERU. Ministério de Cultura. *Cerámica Awajún – Patrimônio Cultural de la Humanidad.* Lima: Ministerio de Cultura, 2021. Disponível em: gob.pe/uploads/document/file/2643010/Catálogo_Cerámica_Awajún_Patrimonio_Cultural.pdf. Acesso em: 22 dez. 2023.

RIGO, V. F. *Pontuação:* um breve olhar diacrônico. 47 f. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2023. Disponível em: bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=001189540&loc=2023. Acesso em: 9 jul. 2025.

SMITH, M. M. Pontuação: uma história a recuperar. In: OLIVEIRA, A. de; REBELLO, L. S.; FLORES, V. do N.; MEIRA, M. C. (Orgs.). *A redação no contexto do vestibular 2006:* níveis de avaliação de textos. Porto Alegre: UFRGS, 2006. p. 89-102.

VIGOTSKI, L. S. *Imaginação e criação na infância.* São Paulo: Expressão Popular, 2018.

voltar ao índice

INSOLÊNCIA, EVANGELISMO E A (RE) CONVERSÃO DO CARNAVAL "INPROSA"

Christian Dennys Monteiro de Oliveira

Carnaval e Religião, dá samba ou dá gospel? No texto recém-publicado sobre o espaço das folias da guerra, da paz e dos altares (Oliveira, 2025), experimentei um alinhamento mais assertivo sobre as relações triádicas entre comunicação, carnaval e religiosidade. No estudo em que enfocava as bases para uma leitura semiótica da festa carnavalesca, com ênfase em cidades ocidentais da Bacia do Atlântico, pude caracterizar a amplitude das faces mágica, turística e cósmica incluindo sentidos da fé na festa carnavalesca. O que me permitiu a emergência deste "incômodo" sobre a carnavalização das folias evangélicas.

Associar valores cristãos ao mundo do espetáculo ilusionista de Momo parece indicar tudo que igrejas renovadas lutam para evitar. Então qual seria a alternativa para compreensão da natureza religiosa do Carnaval, se a ideia antirreligiosa mais propagada no senso comum e nas mídias massificadas é de que as folias carnavalescas nada vezes nada tem a ver com as tradições devocionais de um sistema teológico hegemônico denominado por "religião"?

Diriam os artífices de trocadilhos matemáticos – presentes em bares, lares, praças e livro – que o X da questão sempre pode ser decodificado quando observamos o Y da pergunta; muitas vezes disfarçada de certeza conveniente. O Carnaval é insistentemente conhecido como a maior festa profana do planeta. Tudo bem, eis a possibilidade de adjetivá-lo de infinitas formas "negativas" considerando sua ilimitada tendência a desenhar inversões da ordem do mundo.

Do lado satírico, grotesco, crítico e guloso, pensado por Rabelais, na clássica sistematização da Bakhtin (1999 [1966]), ao clamor de uma compressão t*empo-espaço-movimento*, na implosão de personagens, sonoridades e mascaramentos teatrais, pensados por Araújo (2003) e Vidart (2014), forja-se o imaginário vivido no paradoxo

do Paraíso Infernal e vice-versa. Sua dimensão é "profana" porque tal adjetivação tão somente pode ser feita a partir de um critério religioso. Ou seja, fora da fé cristã – e sua imediata capacidade de criar paganismos e demonizações – tudo é *profano* quando antecede o tempo de se tornar *sagrado*. Logo: *o Carnaval é a mais profana das festas porque assim o Cristianismo lhe impôs (e continua impondo) reconhecê-lo*.

E exatamente é força profana insolente e fundante que lhe atribui uma motivação *ultra sacralizada*, capaz de fomentar atos pecadores depurados pelo espaço divinal; seja na expressão dos infinitos deuses não cristãos, seja no esperado espaço-tempo de 3 meses, da Quaresma/Páscoa que se avizinha. E daí emerge a frágil insolência carnavalesca dos Movimentos Evangélicos, contestando e reinventando formas de "converter" o carnaval em culto "moralmente" cristão. Como ignorar tal projeto diante da emergência de uma profusão de eventos presenciais, virtuais e inclusivos?

O propósito dessa reflexão – ou a tese do texto que aqui nos guia – é aceitar essa máxima *verdade imposta* para requalificar a mensagem (composta ou proposta), mediante uma interface do cristianismo evangélico com a pós-modernidade latino-americana. Interface que nos faz pensar o quanto a natureza disruptiva da folia carnavalesca precisa (ou aceita) andar na contramão de sua própria natureza, sonegando-se na mídia e no asfalto, para ganhar adesões de membros, famílias e comunidades moralmente *anticarnavalescas*.

E a mensagem pode ser assim abduzida, utilizando a estrutura do pensar hipotético do filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), mestre das ciências lógico-semióticas: sem dimensão máxima do sagrado ocidental, regulada pela ética-moral cristão, não conseguimos alcançar a densidade do saber-fazer carnavalesco. Adiante sugerimos o conceito de Insolência Profano-Sagrada – para abreviada pela sigla InProSa – nos alguns avanços às investigações dessas folias.

Uma boa nova carregada de velhos reacionarismos ou gestos inclusivos?

Visitemos alguns casos de evangelismo folião, com doses marcantes de distinção profética e discriminação contra as típicas marcas da agitação momesca que tradicionalmente associam o Carnaval às vontades grotescas de Arlequim, do que ao lirismo e à melancolia de Colombina e Pierrot.

No primeiro caso temos uma notícia veiculada por Letícia Dauer, no portal G1 a respeito do Bloco Ide: *Fé e folia: 1º bloco gospel de SP aposta em samba, zero álcool nem pegação para divulgar Evangelho*. A autora logo afirma no primeiro parágrafo de sua reportagem: *"O Bloco Ide chegou, chegou e vem para te abençoar. Vem cá, vem cá. Essa mensagem vem do trono para você. Tudo é possível naquele que crê."* Misturando fé e folia, é assim que começa o samba-enredo do Bloco Ide, o primeiro bloco de rua gospel da cidade de São Paulo. O professor Marcelo Rede, em artigo para o jornal FSP de 26/02/2025, lembrava a história milenar dessa tensão entre Carnaval e Igrejas, hoje atualizada pelas discriminações morais do evangelismo, trazendo a seguinte observação:

> Outras igrejas, mais moderadas, não condenam explicitamente o Carnaval, mas alertam sobre os riscos do consumo descontrolado de álcool e dos comportamentos sexualizados, incentivando eventos alternativos. Algumas chegam a organizar Carnavais gospel, com músicas cristãs, como a "Batucada Abençoada" da Igreja Bola de Neve. (Rede, 2025, em artigo intitulado *Cristãos brigam com o Carnaval e se apropriam dele há 2.000 anos*)

No segundo caso, reportamos a informações advindas do Observatório Evangélico, a partir de um artigo de Rodolfo Amorim, tratando: *A Vivência Evangélica diante do carnaval brasileiro: reflexões e perspectivas* (de 09/02/2024). No texto, o autor expande a complexidade de relações vivenciadas por uma infinidade de evangelismos, com variáveis de classe, perspectiva histórica e projeção de aspectos que nos permitem indagar: Qual dimensão do Carnaval desafia, positiva e negativamente, a expansão da fé evangélica? Talvez por esse questionamento torna-se sintomática a crítica que o autor, como estudioso presbiteriano, aponte para o profético filme "Divino Amor", cujo "enredo" projeta a transformação do Carnaval profano em um sacralizado evento evangélico. Diz ele: *assim como o catolicismo histórico e até mesmo o Islã (com suas Shabanas antecedendo o Ramadã) incorporaram eventos de celebração popular em seus calendários, a tradição brasileira do carnaval dificilmente será modificada pelos evangélicos.*

Ainda que o primeiro caso reporte à tendência mais hegemônica de "moralizar" os festejos carnavalescos, direcionando todo seu enredo para um louvor coletivo associado ao espetáculo (de imagem, som e comportamento) "gospel", isto é, soletrado

por Deus (*God Spell*), não podemos perder de vista a complexidade de evangelismos disputando as possibilidades de apropriação do tempo-espaço carnavalesco, conforme reflete Rodolfo Amorim. E, neste segundo caso, temos a possibilidade de afirmar que a inclusão social da Festa de Momo na forma de um espetáculo moral, um "Carnavais Gospel", traduz a exata possibilidade de a insolência comunicacional servir de sopro reacionarista de poder. Não só de "contrainsolência" no plano religioso, como de uma total subordinação da poesia da vida às cinzas mortuárias.

O exemplo dessa folia ultraconservadora emerge de "práticas evangelizadoras" como está noticiada pelo Portal G1: *Grupo religioso faz 'arrastão evangelístico' e batucada nas praias do litoral de SP durante o carnaval.* Embora os organizadores da iniciativa foliã - denominada Bateria de Samba "Batucada Abençoada", reunindo brincantes no Parque Municipal Roberto Mário Santini, em Santos (SP) – neguem ser um evento exclusivo do Carnaval, existe uma ética-estética alusiva ao efeito de onda momesca (arrasto) sugerindo a "pesca de humanos" sob o comando do Senhor Jesus. Com a participação de aproximadamente 600 integrantes (bateristas e fiéis), o cortejo gospel se estende do parque para a praia (Ponta da Praia, em Santos), com composições próprias e louvores cristãos adaptados para o gênero. Nesta liturgia, o Carnaval torna-se presa fácil para a conversão cristã, perdendo pluralidade e sentido policultural.

Desconverter o Carnaval para devolvê-lo à Insolência Profano-Sagrada

Agora a ideia aqui é seguir e reconfigurar a tese da conversão evangélica em espaço de recodificação performática dos carnavais que processam as religiosidades expulsas do cristianismo histórico em *lastro* (meio de intercâmbio) patrimonial, capaz de mantê-lo em fluxos de pluralidade, ambiguidade e polissemia. Quando os Carnavais se padronizam, em um bloco monolítico no palco de desfiles convencionais, tornam-se alvo fácil do ataque catequético e moral como este da *contrainsolência* desenhado pelos eventos da cultura gospel. Em que contexto brincante os valores evangélicos mais coerentes ao protestantismo acolheriam a insolência carnavalesca sem, necessária e automaticamente, ter de negar seu espírito paradoxal, adjetivado como *profano-sagrado*? A resposta faz pensar o quanto o Evangelismo aceita os contrapontos do Mundo, em sua pluralidade de experiências humanas e culturais. O contexto

para insolência efetiva que o Carnaval produz é aquele no qual o acesso turístico a experiências de alteridade, isto é, fora dos valores identitários do idealismo moral cristão. Neste sentido, se católicos e protestantes históricos, pela força da Modernidade, aprenderam a importância desse jogo paradoxal e telúrico da dança entre Reinos, nas cidades dos homens e na cidade de Deus, para os adeptos das liturgias pentecostais, o evangelismo ainda ronda fundamentalismos binários. Um atraso!

Cabe então pensar a insolência real como *modo de desconverter* as práticas carnavalescas no rumo do patrimônio cultural religioso, para dissertar inicialmente na perspectiva radical da tolerância. Uma laicidade democrática emergente, na vivência da pluralidade ecumênica própria dos carnavais. Especialmente no plano dos polos, palcos, pistas de desfile – estes sistemas de teatro público e coletivo – a força maior dos testes de tolerância/laicidade é observar a espacialidade dos terreiros festivos e seu convívio como a presença dos grupos evangélicos. São nesses *santuários-terreiros* (Oliveira, 2021) das folias, das inúmeras formas de samba, que as agremiações marcadas pela antropofagia cultural e semiótica das linguagens capacitam o redesenho local, regional e nacional do que seja festa carnavalesca na escala latino-americana.

Cinzas com faíscas de novas incandescências

Falamos aqui, portanto, de uma desconversão imaginante, criativa e projetiva. Algo que não retorna ao entrudo ou às folias do passado, mas que segue a máxima da imaginação criativa de Gaston Bachelard (1884-1962): devaneia no presente múltiplos futuros. Ranchos de Encantaria, Blocos Xamânicos e Escolas de Macumba, como as que assistimos entre as ousadas temáticas dos enredos nas escolas de samba dos grandes centros urbanos brasileiros. Em todas essas proposições se fomenta o fortalecimento do conceito *InProSa - Insolência Profano-Sagrada*. Conceito este conectado à esta desconversão imaginante, que permite observar as ritualidades dos Carnavais como uma *feira-festiva*l, uma encruzilhada de portos, pontes e partidas; um nó para viagens místicas de turismo espiritual na explosão performática de entidades festeiras. A Insolência de Momo forja um tempo-espaço poeticamente posicionado entre as terras dos Ciclos Natalino e Pascal, no trimestre de janeiro-fevereiro-março, contagiando e sendo contagiado pelas águas do ano inteiro. Essas

águas-ígneas demandam delírios de alteridades insolentes para manter-se desconvertidas e distantes do evangelismo.

E aqui fechamos este breve clamor ao futuro da insolência momesca, alertando sobre os riscos da contrainsolência evangélica, cujo efeito não vigora apenas no reino fundamentalista dos movimentos e grupos neopentecostais. Integra tanto Comunidades católicas, de inspiração renovada pela radicalização puritana e carismática, quanto as Organizações identitárias, de ideologia estadunidense e discurso racial ostensivo. O que sugere um alerta reforçado para meios e dispositivos analíticos de enfretamento dessa contrainsolência. Para tanto, há que se:

a) Observar posições binárias e maniqueístas nos enfoques que simplificam problemas culturais evitando análises complexas.

b) Cobrar a participação de mais elementos alienígenas, em combinações míticas e antropofágicas abertas a pluralidade infinita de origens.

c) Negar essencialismos discriminatórios que censurem as folias e brinquedos carnavalescos em nome de "valores familiares".

d) E sugerir experimentações rituais, lembrando a máxima de que o Carnaval nunca se desconectou do teatro mítico-religioso do cristianismo, embora jamais tenha se reduzido aos seus evangelhos.

Sejamos *InProSa*, dentro e fora da época carnavalesca! E as profecias dos infinitos Reinos de Momo terão espaço-tempo para alegrar a vida eterna até no Reino de Deus. Evoé Baco-Exu-Cristo que virá!

REFERÊNCIAS

AMORIM, R. *A vivência evangélica diante do carnaval brasileiro: reflexões e perspectivas.* Observatório Evangélico, 09 fev. 2024. Disponível em: observatorioevangelico.org. Acesso em: 2 set. 2025.

ARAÚJO, H. *Carnaval, seis milênio de história.* Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo; Brasília: Hucitec; Edunb, 1999.

DUER, L. *Fé e folia: 1º bloco gospel de SP aposta em samba, zero álcool nem pegação para divulgar Evangelho.* G1 SP, 01 mar. 2025. Disponível em: g1.globo.com. Acesso em: 2 set. 2025.

OLIVEIRA, C. D. M. de. Espaços carnavalescos na geografia cultural: mapeando folias da guerra, da paz e dos altares. In: OLIVEIRA, A. C.; PINHEIRO, A.; SANTAELLA, L. (Orgs.). *Entre semióticas.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2025. p. 209-232.

OLIVEIRA, C. D. M. de. Dinâmicas híbridas de devoção em santuários-terreiros: para geografar turismo religioso. *Espaço e Cultura,* Rio de Janeiro, n. 49, p. 156-175, 2021. DOI: 10.12957/espacoecultura.2021.60700. Disponível em: e-publicacoes.uerj.br. Acesso em: 10 jul. 2025.

PORTAL G1. *Grupo religioso faz arrastão-evangelístico e batucada nas praias do litoral de SP durante o carnaval.* 01 mar. 2025. Disponível em: g1.globo.com. Acesso em: 2 set. 2025.

VIDART, D. *Tiempo de Carnaval.* Montevideo: Ediciones B Uruguay S.A., 2014.

voltar ao índice

BICHO DOCE, BICHO PUXADO

Maria Fernanda de Mello Lopes

Uma pergunta

> O que são alfenins?
> Arte plástica de mãos humildes a que gente
> grande siquer dava atenção, siquer suspeitava
> arte tão pura, tão simples tão branca. Doce de
> criança. Feito de todas as doçuras sem
> artifício ou pretensão.
> (Coralina, 2009, p. 88)

O poema de Cora Coralina (1889–1985), doceira e poeta goiana, é um bom começo de conversa. A pergunta poderia ter vindo de qualquer um, mas surgiu em 1997, por Nina Horta, cronista de gastronomia, em texto para a *Folha de S. Paulo*. A ocasião era a reedição de *Açúcar*, de Gilberto Freyre, publicado em 1939, em que o autor percorre cozinhas, receitas e tabuleiros de doces da época. Horta, além de destacar o valor da pesquisa, lamenta a perda de muitas dessas receitas — a ponto de muitos já não saberem o que é um alfenim.

Doce puxado, que derrete na boca, tem massa clara ao secar, lembrando balas geladas de coco. Leva basicamente açúcar e água, com limão ou vinagre; variações regionais incluem claras de ovo, e a cor costuma ser branca, embora possa variar conforme o açúcar ou com corantes, como no México.

O *puxado* do doce diz respeito ao ponto da massa, *o ponto de alfenim* – há quem diga que, para esse ponto, não é qualquer um que *tem mão*. É nesse *ponto* específico que a massa é modelada e pode conservar os traços da puxada, incrementando com veios a tridimensionalidade da guloseima. Massa plástica, densa e quente, exige da doceira

mais que resistência e paciência: é preciso ser artista. As esculturas, delicadas como marfim, expandem a polissemia do termo: alfenim também é sinônimo de *delicado, melindroso, grão-fino afeminado* (Cascudo, 2001, pp. 50-51).

Invariavelmente, a produção de alfenim se dá em conjunto, na cozinha popular, gregária e tantas vezes ritualizada. As receitas, em geral, são passadas entre mulheres e de geração para geração, como na família de Dona Menininha do Alfenim, eleita Patrimônio Vivo em Pernambuco. Além de ser importante também como fonte de renda. Vale lembrar que estamos do campo das oralidades, sujeito às variações do tempo e dos agentes. Logo, no universo dos alfenins, os contornos são móveis e seus modos de fazer variam.

O termo *alfenim* é antigo e atravessa culturas, acompanhando a trajetória do açúcar. Vem do sânscrito *phanita*; na Pérsia virou *pãnid*, e os árabes o transformaram em *al-fānīd* — "aquilo que é branco" (Geraldes, 2024, pp. 63-64). Do árabe chegou ao português, convertendo-se em *alfenim*. Está presente em diversas culturas contemporâneas, com destaque aqui para suas reverberações na América Latina, a partir das contribuições iberomouriscas (Cascudo, 2001). Sua difusão acompanha o aumento do consumo do açúcar. Mas, a sua predileção é cultural: gostar do gosto doce, especialmente proveniente do açúcar, é também herança da cultura muçulmana, onde este paladar é milenarmente apreciado. Esculturas de açúcar já faziam parte das festividades islâmicas desde o medievo (Idem, 2024, p. 143).

Essa preferência se espalhou com as expansões islâmicas (Idem, 2024, p. 100). Na América Latina, destacam-se os fluxos vindos da Península Ibérica (Al-Andaluz), a partir do século XVI, quando o gosto pelo doce se intensificou junto aos costumes locais. Diversos povos indígenas já valorizavam o doce, usando mel em rituais sagrados (Idem, 2024, p. 33), e desfrutavam do paladar adocicado de diversas frutas nativas.

Registros indicam uso medicinal do alfenim entre os séculos X e XVIII (Idem, 2024, p. 77). A partir do século XV, o açúcar integra a culinária ocidental, destacando-se na Renascença, quando ornamentos açucarados passam a compor banquetes, símbolos de luxo e prestígio sociopolítico (Idem, 2024, p. 141).

Com o tempo, o alfenim se popularizou, sendo usado em sobremesas e produções devocionais, embora hoje menos frequente no Brasil. Destaca-se a tradição em Goiás, inclusive na produção das verônicas - medalhas de alfenim feitas de maneira artesanal, coletiva e ritualizada para a festa do Divino Espírito Santo, tradição em Goiás, especialmente em Pirenópolis. Há registros em várias regiões brasileiras, com forte presença em festas religiosas, especialmente no Nordeste (Idem, 2024, p. 273). Além do Brasil, chamam a atenção os ex-votos de alfenim nos Açores (região autônoma de Portugal) e as *calaveras* de *alfeñique* no México, nas festividades do Dia dos Mortos.

Apesar da popularidade, as tradições do alfenim correm risco de extinção. Por sua relevância histórica, iniciativas governamentais buscam seu reconhecimento como patrimônio cultural, como nos estados de Goiás e Pernambuco (Idem, 2024). Na esperança de que a pergunta de Nina Horta seja cada vez menos frequente.

Motivos escultóricos

> Flores minúsculas, animais. Toda uma fauna.
> O gatinho imponente, a choca no seu ninho,
> a pata e seus patinhos, peixes encantados,
> tartaruguinhas, lagartixas, gatos,
> cachorrinhos. Cobrinhas distendidas ou bote
> armado. Até mesmo um feio sapo. Tudo
> pintadinho de anil e carmim.
> (Coralina, 2009, p. 88)

A tendência à incorporação das doceiras artesãs se faz presente nos motivos dos alfenins, com a paisagem refletida nas formas mais criativas, como observa Coralina. São também sapatos, cachimbos, noivos, sereias, dragões, o Espírito Santo, o boizinho bucólico, ou mesmo a bala apenas cortada – a depender da inspiração e do gosto do freguês. Mas uma coisa é certa: há sentimento.

> Tais doceiras, como artistas, não consideravam completos os seus doces ou seus bolos sem esses enfeites; nem dignos os mesmos doces e bolos, dos gulosos mais finos, sem assumirem formas graciosas ou simbólicas de flores, bichos, figuras humanas – flores,

> bichos, figuras que no Brasil deixaram por vezes de ser os clássicos, europeus, para se tornarem **os românticos da terra**. Não tanto as formas que fossem dadas por fôrmas, um tanto impessoais, mas as que se requintassem numa como escultura em que as mãos das doceiras se tornassem, muito individualmente mãos de escultoras – precária escultura! – além de mãos de quituteiras. (Freyre, 2007, p. 39. Destaque nosso)

As formas dadas aos alimentos vêm chamado a atenção há bastante tempo. Falam de uma época, traduzem costumes e modos de ser, como percebeu Gilberto Freyre. Em "Açúcar", o sociólogo inseriu ilustrações com formas de bolo, alfenins, papel rendado, atento àquilo que chamou de "poesia ótica": "*ponto de vista, este, que se confunde com o pictórico, ultrapassando-o. Donde o alguma coisa do poético que há em formas, por vezes quase de mulher, de casas e de igrejas – sobretudo das barrocas; de barcos; de móveis"* (Idem, 2007 pp. 24-25).

Na história da alimentação, a ornamentação ocupa lugar de destaque; nos mais diversos propósitos, está a intenção de deslumbrar. Assim, a arte na doçaria vem ganhando espaço, intensificada inclusive pelo discurso midiático e das redes sociais.

Doce barroco

A arte da mesa, do comer e cozinhar, aperfeiçoa-se, indo além da satisfação fisiológica, na medida em que busca matar uma certa *fome barroca*, que não se sacia apenas pela boca, mas também pelos olhos e pelo coração. Esta arte parece acenar para o barroco, podendo ser identificada nos alfenins. Numa rápida mirada, saltam inúmeros traços barrocos, um caminho que pode se dar a partir das características levantadas por Severo Sarduy acerca do barroco latino-americano, que destaca procedimentos construtivos como: proliferação, substituição; deslocamento; sobreposição; intertextualidade; intratextualidade (Sarduy, 1979).

Abordado também por Lezama Lima, Amálio Pinheiro, Lívio Abramo e Haroldo de Campos, esse barroco que, na América Latina, pode até se nutrir, mas ultrapassa o barroco europeu, valendo-se das suas singularidades locais. Um barroco, ou vários barrocos, que variam em diversas tentativas de nomenclatura, como no caso do barroco indígena, barroco plumário (Campos, 2017, p. 94) ou nas variações de Lívio Abramo no Paraguai: barroco missioneiro; barroco-guarani; barroco-missioneiro-guarani; barroco

popular (Morais, 1979, p. 164). E que não se esgotam nestas. Caso a caso, incluem contribuições de diferentes origens, como os fluxos migratórios dos povos africanos escravizados e demais fluxos ainda em curso na América Latina.

No alfenim, então doce barroco, revelam-se traços barrocos. Há deleite, sentimento, deslumbramento, o divino e o profano, voltas, curvas, excessos – aquele doce *doce*, excessivamente doce. Formas variadas e em quantidade sugerem proliferação, excesso, abundância, gula. Cada uma pode carregar certo grau de imitação, de intertextualidade e intratextualidade para com o entorno, sendo por vezes até mesmo irônicas. Comer caveiras de açúcar no dia dos mortos ou miniaturas de caixões coloridos: um universo que, dentro de sua ritualística, também habita o plano cômico, paródico e lúdico. Comer um sapo, um sapato, um dragão: comer a paisagem.

O alfenim tensiona as fronteiras entre religiosidade, alimentação, arte e brincadeira; opera simultaneamente nessas camadas, convocando a memória individual e coletiva. Tem-se então um barroco que habita a estética, mas não só: traduz o sentimento, a fé, um modo de pensar que rompe a linearidade do pensamento cartesiano, utilitarista. Materializa-se nos alfenins, que na América Latina habita festas, tabuleiros, mesas populares, o sagrado e o profano. O apetite barroco que se instaura no continente encanta e se encanta no desfile das esculturas efêmeras. Horas de trabalho dissolvidas em poucas mordidas. "*Quanto trabalho perdido! Quanto jogo e desperdício, quanto esforço sem funcionalidade!*" (Sarduy, 1979, p. 177), diriam os mais racionais, cuja lógica utilitarista é rendida quando se dá conta de que, neste caso, comer sem comer com os olhos não mata a fome.

Um pé na festa

Festejar é sempre, em alguma medida, reafirmar a vida.

Há um paradoxo na tendência festiva da América Latina, onde o estado de festa se mistura a situações que não seriam, a rigor, festivas. Neste território, os ambientes costumam se transformar, tomados por um certo "estado de festa" [1]. O olhar estrangeiro de Clément Rosset parece captar essa lógica ao perceber a vocação inclusiva dos processos culturais brasileiros, sintetizada da seguinte forma: *"Sejamos felizes, tudo vai mal"* (Rosset, 1989, p. 8).

1 Tratei do tema na Tese de doutorado "Festas, Feiras, Gambiarra e o Fio de Arame: expansões a partir do barroco latino-americano" (Lopes, 2023).

Essa tendência aparece em várias regiões da América Latina, como no *Día de los Muertos* mexicano, onde homenagens aos mortos costumam incluir elementos lúdicos e bem-humorados. E os alfenins, inseridos nessa lógica, são levados ao extremo: abundam os doces coloridos, adornados, esculpidos em variedades, lúdicas e fúnebres, até mesmo reproduzindo pratos típicos, que povoam os comércios populares e enfeitam os altares. A cidade mexicana de Toluca, por exemplo, abriga feira e museu exclusivamente dedicados ao alfenim.

Festejar, claro, não é exclusividade *sudaca*. O que chama atenção é a sua recorrência, intensidade e certa cotidianidade. A lógica festiva aparece, em maior ou menor grau, no dia a dia, nos modos de ser, de comer e cozinhar.

Para Bakhtin, que estudou os carnavais populares medievais, a festa é base da civilização humana — e, com variações, persiste até hoje (Bakhtin, 2010, p. 240). O espírito celebratório é gregário, a comemoração é conjunta e os modos de celebrar dizem dos modos de apreender o mundo (Idem, 2010, p. 7-8).

A lógica da festa rompe com a linearidade do cotidiano. Permissiva, abre brechas, suspende hábitos. Para a mágica acontecer, há preparação, trabalho coletivo, ornamentação – preparam-se comidas e, geralmente, *tem doce*. A estética da festa é própria. Detalhe a detalhe se incrementa a atmosfera. E, apesar das variações regionais, a mesma lógica da celebração se faz presente, esbanjando recursos.

Esta última qualidade tende a se intensificar nas festividades latino-americanas, estando atrelada a uma característica barroca: o excesso. Ao celebrar, o excesso impera, o que, na América Latina, parece ser levado às últimas consequências. A atmosfera da festa se constrói em meio a excessos, e a partilha se dá inclusive pela transgressão via excesso. O doce integra esse estado, e é tantas vezes ápice da festa: a sobremesa, o grande e feliz final.

O doce é festivo por si só: mesmo fora da festa, ele vira festa. Na medida em que suspende alguma regra, promove a lógica festiva. E sempre pode ser mais exagerado, tornando-se ainda mais festivo: além do sabor e quantidade, acrescentam-lhe a forma. Quando a "mão barroca" puxa e molda a massa açucarada, o doce é ornamentado e é

ornamento. Uma operação de ordem metalinguística, que amplifica a sua capacidade simbólica e incrementa as suas camadas de complexidade. Além das papilas gustativas, a "poesia ótica" doce pode desencadear uma enxurrada sensorial e sentimental.

Neste *ponto*, os alfenins, e o sabor doce, cada vez mais irresistíveis, vão para outro patamar: seu apelo comunicacional extrapola as festas e invade o dia a dia. Em um movimento de busca de fresta, busca de festa. Vai para o comércio – do mais fino ao popular, presente nas feiras, tabuleiros, casas e sonhos.

Alfenim... doce, gosto de saudade. (Coralina, 2009, p. 88)

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* 7. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.* 4 ed. 4 reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2017

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* 10. ed. São Paulo: Global Editora, 2001

CORALINA, Cora. Alfenim. *Doceira e poeta.* São Paulo: Global, 2009

FREYRE, Gilberto. *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do nordeste do Brasil.* 5 ed. rev. São Paulo: Global, 2007

GERALDES, Amanda Alexandre Ferreira. *Usos, consumos e relações simbólicas do açúcar: trajetória ibero-americana do alfenim (da Idade Média à contemporaneidade).* 2024

HORTA, Nina. *'Áçúcar' de Gilberto Freyre, ganha reedição.* Folha de São Paulo. 1997

LOPES, Maria Fernanda de Mello. F*estas, feiras, gambiarras e o fio de arame: expansões a partir do barroco latino-americano.* 2023

MORAIS, Frederico. Paraguai: do barroco índio a Livio Abramo. In: Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório. Civilização Brasileira, 1979

PINHEIRO. Amálio. *América Latina: barroco, cidade, jornal.* São Paulo: Intermeios, 2013

ROSSET, Clément. *Lógica do pior.* Rio de Janeiro, 1989

SARDUY, Severo. *O barroco e o Neobarroco.* In: MORENO. César Fernández (org.). América Latina em sua literatura. São Paulo: Perspectiva/Unesco, 1979

voltar ao índice

TESOURO FESTA

CULTURA

FRONTEIRA GESTO

FRUTAL

A INSOLÊNCIA COMO GESTO POPULAR: NOTAS SOBRE A FESTA, O EXCESSO E O SABER

Karina Sousa

Há algo de insolente nas festas populares — não no sentido do incômodo gratuito, mas como desvio necessário, como gesto que escapa à ordem e, por isso mesmo, pulsa vida. Elas representam uma "expressão viva de uma utopia, onde as regras são feitas pelo povo e para o povo" (Amaral, 2007), evidenciando autonomia e irreverência diante das normas instituídas pelo centro — seja ele político, cultural ou simbólico.

A estranheza fundante e a afirmação corajosa de uma forma de existir encontram eco na ideia benjaminiana de uma "nova barbárie", que surge da "pobreza de experiência" da modernidade e impulsiona a "partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para a esquerda nem para a direita" (Benjamin, 1986, p. 116). Nesse sentido, trata-se de uma postura que, à semelhança da festa, não propõe um retorno ao que se perdeu, mas um salto – uma criação intempestiva e sensível que, ao recusar os moldes estabelecidos, insinua outros modos de vida. Essa também é uma forma de insolência: não como negação, mas como insistência — contra a passividade, contra a conformidade.

Não porque queira ofender, mas porque ousa. Ousa rir alto, ousa redesenhar os espaços da cidade, interromper o trânsito, ousa contrariar a ordem dos dias úteis com seus dias inúteis e, como disse Lígia Fagundes Telles: "É preciso amar o inútil porque no inútil está a beleza, no inútil também está Deus" (Telles, 2009, p. 135). Há, nas festas do povo, uma irreverência que não se curva. Uma licença para o exagero, o ruído, o brilho, a forma em movimento. Tudo aquilo que, sob a régua da disciplina e da normalidade, seria tido como fora do lugar.

Impertinente é o canto que debocha, diz verdades em tom de sátira, que desafina, mas insiste, é o corpo que se agita sem pedir licença, a máscara que encena o rei e o palhaço no mesmo rosto. A festa afronta — e por isso é necessária. Ela tensiona os limites entre o permitido e o proibido, o decente e o indecoroso, o falado e o escrito. É uma forma de dizer: "Estamos aqui, apesar de tudo". Com brilho, com barulho. Na festa, o riso reconhece que não há garantias contra a morte, a imprevisibilidade ou o caos. Não busca salvação em normas inalcançáveis, mas se lança no improviso, no avesso da ordem. A festa não protege — ela sacode. Aviva a massa vivente, reacende o movimento, a possibilidade de abandonar os protocolos seguros, ainda que esses ofereçam o conforto da repetição doutrinal. Seu riso, ambíguo e irreverente, desafia o silêncio disciplinado e reinventa a potência de estar vivo.

Como observa Bakhtin, esse riso popular — presente nas festas cômicas da Idade Média — profana as hierarquias, subverte os discursos oficiais e abre espaço para uma verdade múltipla, transitória, que nasce do corpo e da coletividade. É um riso que desmascara e reinventa (Bakhtin, 1987, p. 10).

A festa popular não se justifica — ela acontece do alto da própria liberdade precária. E, nesse acontecer, desafia os tempos cronometrados, os silêncios, a assepsia aparente das formas. Talvez o incômodo que a festa provoca em certos olhares venha justamente do fato de que ela não quer ser explicada. A festa se faz no entre — entre o sagrado e o profano, entre a risada e o choro, entre o passado que insiste e o presente que se reinventa. Impertinente é essa confluência. Esse desarranjo proposital. Essa recusa em caber, que não se reduz à comunicação, mas se inscreve em esferas de prazer, transgressão e invenção de sentido.

Tal desarranjo e essa recusa da festa em se submeter a formas fixas dialogam com a busca de Antonin Artaud (1995, p. 73) por uma expressão artística que ultrapasse as normas estabelecidas. Artaud defende um teatro que nasce no próprio ato da encenação — diretamente do movimento, da ação, da presença — e não como simples reprodução de um texto já escrito e encerrado. Ele rejeita o teatro que funciona como uma "língua soprada", isto é, uma linguagem artificial, moldada de fora, alheia à força criadora do acontecimento.

Também Silviano Santiago (2000) afirma que, pensar a partir — ou com — as margens exige deslocamento: uma atitude que descentra o olhar e reconhece no outro um produtor legítimo de mundo. Não é mais o centro que impõe o discurso, mas a periferia que fala de si e do mundo. Tal deslocamento não se restringe ao campo social ou político; ele se aprofunda no plano cultural como um movimento de desarranjo e disjunção. É nesse espaço intersticial — instável e fecundo — que a diferença se negocia, não para alcançar sínteses apaziguadoras, mas para permitir enunciações imprevisíveis, criativas, em constante reinvenção. A festa, ao emergir das margens, torna-se uma insurgência estética: institui modos próprios de sentir, dizer e existir no mundo.

Nesse terreno, os signos perdem sua fixidez: a festa popular acontece justamente nesse entrelugar cultural, onde a esfera social inventa suas próprias narrativas, seus ritmos e sua presença. Como registra Marta Abreu (1998, p. 151), Mello Moraes Filho via nas festas populares um "fabuloso caldeamento estético", capaz de "confundir" costumes e pessoas no cotidiano. E é neste excesso que se inscreve uma outra política do sensível, feita de deslizamentos semânticos, de ruídos entre palavras, de sintaxes não previstas. A linguagem da festa, como a da poesia, é insolente porque não serve — escapole à função. Faz vibrar sentidos outros. É rumor, não doutrina.

Este desafio à ordem estabelecida da linguagem, tão presente na festa, encontra correspondência na reflexão de Barthes sobre o prazer estético, que nasce do choque entre normas e rupturas. Para ele, o prazer emerge quando o texto provoca cortes, deslocamentos e colisões entre discursos, desestabilizando a continuidade e promovendo uma redistribuição dos códigos — uma operação que abre fendas, desvios e margens para sentidos inesperados. Dessas margens, duas se delineiam: de um lado, uma margem canônica e plagiária, que reproduz e confirma a norma da linguagem — sua gramática, seus usos esperados. De outro, uma margem instável, indeterminada, o lugar da linguagem em dissolução — o que Barthes nomeia como "móvel e vazio", o ponto-limite onde a linguagem se desfaz e, justamente por isso, se erotiza (Barthes 1987, p. 10-11).

O erotismo do texto não reside em seu conteúdo sensual, mas na tensão que ele instala entre a cultura e sua destruição: no espaço de transgressão, onde a forma cultural reconhecida se vê atravessada por sua própria falência. O escritor brinca com a língua materna, glorificando-a, embelezando-a, ou mesmo despedaçando-a até o ponto de desfrutar de uma "desfiguração da língua" que choca a opinião pública. Ao colocar o leitor em "estado de perda" e desconforto, "faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas" de seu ser (Barthes, 1987, p. 50). Assim como a festa popular, o texto que causa prazer desestabiliza.

É essa potência desestabilizadora que também define o ato de escrever sobre a festa: dançar com o texto, transformar o texto em compasso, o parágrafo em batida, o argumento em curva. Não se trata de organizar o caos, mas de acompanhá-lo, como quem entra no cortejo sem saber aonde vai dar, mas se deixa levar. A escrita insolente não quer fechar. Quer abrir frestas, quer desentrevar.

Para quem estuda, registra, participa — e é atravessado por tudo isso — a pesquisa desanda. Sai da linha. Torna-se impertinente. Postura. Seleção. Desvio. O objeto evade. Não cabe. Não se dobra às categorias. É ele quem sacode o método. O rigor se soma ao afeto. O saber se contamina com o ambiente: o cheiro da comida, o som do tambor, o brilho das fitas e trajes, o gingado que mexe o esqueleto. Tudo se mistura, muitas naturezas entrelaçadas — nas palavras de Conceição Evaristo, é escrevivência: um saber encarnado, que surge da pele, da memória e da experiência do cotidiano (Evaristo, 2020, p. 11).

E nas misturas talvez seja possível dizer que o próprio grupo de estudos, em seus encontros e derivas, celebra essa forma de conhecimento que se move entre atuações e registros. Ali, entre leituras, provocações, cafés e cachaça, também se improvisa — entre conceitos, entre saberes que vêm da experiência, da rua, da escuta. Em sua vitalidade mestiça, o grupo afirma: é possível pensar com o corpo, sem muita cachola, encaixando o desencaixado, sem caixinhas, sem identidade, "sem lenço, sem documento". Cem autores. Oxalá, cem anos. Múltiplos. Mil presenças, mil modos, mil gestos.

Nesse sentido, na América Latina, o tempo mais significativo talvez seja mesmo o da festa — não no sentido da distração, mas do rito que reorganiza. Enquanto o mundo apressa, cronometra, rentabiliza, a festa freia. Marca um outro compasso, convoca uma outra presença. É insolente porque se recusa a ser útil. E, por isso, reinventa o tempo: tempo de espera, de atravessamento, de contemplação, de ócio. Um tempo que não se mede em produtividade, mas em intensidade.

Como lembra Maffesoli (2006), a festa é um dos modos mais potentes de recomposição do vínculo social, por meio do sensível, do cotidiano e do compartilhamento de intensidades. Longe de ser mero entretenimento, ela funda um tempo outro — anterior e posterior ao tempo útil. Ao valorizar o que foge à lógica da produção e da eficácia, a festa abriga uma ética da presença e da demasia. Ali, o tempo não é medida de lucro, mas vibração comum. É uma suspensão que reencanta: freia o mundo que apressa e convoca vidas ao convívio, à memória, ao agora.

A festa é zigue-zague, uma forma de existir contornando a rigidez do mundo. A festa escapa, inclusive, à própria definição de festa. Há sempre a tentativa de contê-la em frases que começam com "a festa é...", como se fosse possível circunscrever sua potência em uma fórmula estável. Mas a verdade é que a festa é "e": é isso e aquilo e aqueloutro. Ela se estende, se torce, se contradiz — sem perder a força de ser. A cada tentativa de nomeá-la, a festa responde com outra pulsação, outro som, outra cena. Ela não se deixa fixar: como linguagem viva, é acontecimento plural, que borra os limites entre forma e conteúdo, entre sentido e vertigem. Ela se impõe. Não com violência, mas com presença. Sua insolência não fere, mas contamina e transforma; desafia o silêncio, a pressa, o esquecimento. Com fé que canta, gira, e se faz multidão. Mostra que há beleza na superabundância barroca, verdade no improviso, sabedoria na expressão que insiste — mesmo quando é considerada fora de hora, fora de lugar.

Essa abertura incessante à multiplicidade encontra ressonância na noção de mestiçagem, entendida não como soma de diferenças estáveis, mas como trama instável, movimento imprevisível entre formas, vozes e sentidos, que se contorna sem se fixar, produzindo novas maneiras de perceber, sentir e pensar o mundo (Pinheiro, 2020).

A festa é risco. Nunca está garantida. Pode não acontecer, pode ser interrompida, mas quando acontece — acontece com tudo. Como o saber que se faz no calor da hora, sem roteiro, mas com memória. Um saber que não se dá bem com a norma, que prefere a improvisação ao plano, que se vira com o que tem, que aproveita as sobras. O conhecimento que emerge daí é irreverente porque é vivo — e tudo o que é vivo, morde.

A festa pode ser compreendida como uma espécie de encantamento — um modo de inscrever sentidos, crenças e afetos numa coletividade que celebra e caminha junto. É contradição. É aquilo que transgride. E talvez seja justamente esse o valor precioso das festas populares: nos lembrar que há outras — e muitas — formas de viver, de sentir, de criar sentido, ou simplesmente de não ter sentido algum. Lembra-nos que outros tempos, outras presenças e outras belezas são possíveis. Celebra, mesmo quando tudo pesa. A festa é insolente porque sempre se rearranja, esbanja e, no final, cansada, toma canja. É um ato vital — tambor que não se cala: tutum, tutum, tutum...

ABREU, M. Festas e cultura popular na formação do "povo brasileiro". *Projeto História*, São Paulo, n. 16, p. 137–160, fev. 1998.

AMARAL, R. *Festa à brasileira: sentidos do festejar no país que não é sério.* São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ARTAUD, A. *Linguagem e vida.* Tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, R. *O prazer do texto.* São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Elos, v. 2).

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo: Hucitec, 1987. p. 10.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v. 1).

EVARISTO, C. *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo.* Organização: Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações: Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.* Tradução de Maria de Lourdes Menezes; apresentação e revisão técnica de Luiz Felipe Bata Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Série Ensaio & Teoria).

PINHEIRO, A. A condição mestiça. *Revista Pasquinagem*, São Paulo, n. 10, p. 8–23, set. 2020.

SANTIAGO, S. *O entre-lugar do discurso latino-americano.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TELLES, L. F. *Ciranda de pedra.* Nova ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

voltar ao índice

O TESOURO FRUTAL DA AMÉRICA LATINA

Luciana Maróstica

Esta terra dá de tudo
Que se possa imaginar
Sapoti, jaboticaba
Mangaba, maracujá
Cajá, manga, murici
Cana caiana, juá
Graviola, umbu, pitomba
Araticum, araçá

A canção "Frutos da Terra", de Luiz Gonzaga, tem a intenção de abrir este artigo de saberes e sabores diversos proporcionados por reflexões feitas junto a pensadores e autores que se debruçaram em estudar, falar e criar obras literárias e textos científicos a partir de frutas tropicais e a respeito das influências que elas têm na vida cotidiana das pessoas, além da sua relevância no desenvolvimento cultural dos povos latinos.

As frutas costumam encerrar as refeições e os encontros à mesa em parceria com as sobremesas que bem acompanham xícaras de cafés, chás, cálices de licores ou vinhos fortificados, entretanto no decorrer das páginas subsequentes elas serão servidas ao leitor como prato principal e em destaque.

Nesse sentido, é preciso começar a pensar as frutas como uma grandeza alimentar, repleta de nutrientes, sabores, texturas, formas e cores vibrantes, mas também passíveis de serem transformadas em sucos, vitaminas, geleias, licores, doces, sorvetes, *sorbets* e recheios de bolos e tortas.

O desenvolvimento da doçaria nacional está intimamente costurado por fios de açúcar e pela presença abundante das frutas existentes em países solares e pertencentes a América Latina, como o Brasil, Cuba e outras nações do Caribe. Compotas, doces e frutas cristalizadas, doces vidrados (bala baiana, maçã do amor), doces feitos com pasta americana (camafeu) e cobertos por caldas de caramelo (pudins, manjares) continuam alinhavando amizades, arrematando confraternizações familiares, adoçando uniões e celebrando datas festivas.

Não obstante, as frutas estão impregnadas da natureza, dos ritmos e das vibrações encontradas nesse espaço de fartura.

> No trópico cubano, a árvore de fruta forma parte da casa mais que o bosque. Forma plena a fruta é a primeira lição da alegria clássica. É um envio do irreal, de uma natureza que se revela sábia, com uma ordem de caridade, indecifrável, que nos impele a expandir. (Lezama Lima, 1959, p. 23)

O desenvolvimento das frutas na América Latina está interligado aos aspectos bamboleantes que elas possuem. As frutas, além de serem objetos de desejo, também carregam um grau de sensualidade, de erotismo semelhante ao encontrado nas mulheres. *"Las frutas, como las flores, nos hablan con un lenguaje provocativo, nos ensiñan cosas ocultas"*, disse a pintora mexicana Frida Kahlo (Marin; Corcuera, 1994).

As curvas vistas no corpo feminino podem ser encontradas nas frutas, na natureza e na arquitetura de Oscar Niemeyer. "O cubano vê uma fruta, mas quando pensa mais detalhadamente, vê uma forma humana", diz Orlando González Esteva no livro *Cuerpos en bandeja – frutas e erotismo em Cuba*. Já o escritor Joaquín Lorenzo Luances, em *"Cuba, poema mitológico"*, descreve como as frutas e o corpo da jovem Cuba começam a confundir-se, a devorar-se, a incorporar e como aquelas envoltas em carnes apertadas da jovem, acabam adotando a vida que está em resumo, refletindo, inclusive, os seus movimentos.

O erotismo alimentar também é enfatizado por expressões cotidianas, como "mulher gostosa", além das mulheres frutas, fenômeno oriundo do funk carioca e da mídia erótica. O vocabulário amoroso não se furta de se entrelaçar constantemente com o gastronômico e está implícito em expressões populares, tais como boca de cereja, lábios polpudos, olhos amendoados, pele de pêssego, lua de mel e maçã do amor.

O poder sedutor das frutas é tamanho que o escritor José Lezama Lima disse que bastava o aroma de um grama de polpa para encher a noite de uma donzela, e que esse odor residia como um conselho do diabo. As mulheres carregam consigo o ritmo da cultura, do erotismo, dos sentidos. Não é um conjunto de conhecimentos ou práticas, mas a maneira pelas quais elas se manifestam no mundo, ou seja, as mulheres têm uma capacidade de devir que por si só já é revolucionário.

A relação entre sexualidade e comida foi trabalhada na literatura nacional e através de alguns romances, tais como *Gabriela, Cravo e Canela, Dona Flor e seus dois maridos, Tieta do Agreste*, todos de autoria do escritor baiano Jorge Amado, além dos filmes *Estômago, Soul Kitchen, O Confeiteiro, Carlota Joaquina – Princesa do Brasil, Chocolate, Como água para chocolate*, entre outros produtos pertencentes ao audiovisual ou ao universo das letras.

Nesse contexto cultural, não há como ignorar a presença da boca, pois ela foi ganhando importância em relação a outros órgãos humanos. A boca que come a fruta é a mesma que canta, que beija, que pratica sexo, ou seja, é a boca quem possui a capacidade de distinção entre os seres humanos e os demais animais.

Essa boca barroca e latina que devora, mastiga e que aglutina tradições, culturas, linguagens e paisagens também regurgita uma complexidade de sabores encontrados em abundância dentro de panelas, caçarolas e frigideiras mestiças.

A jornalista e pesquisadora Néli Pereira, em *Da botica ao boteco – plantas, garrafadas e a coquetelaria brasileira*, questiona o leitor sobre que gosto tem o Brasil, pois, segundo ela, somos uma terra de sabores intensos e inexplorados, da uva do Sul à uvaia do Sudeste, do buriti ao butiá, do caju ao cajá (Pereira, 2022, p. 10).

A Amazônia é um exemplo dessa arca de gostos, pois ela fica abarrotada de frutos, sabores e aromas entre julho a dezembro, época das safras de açaí, miriti, castanha-do-Brasil, bacaba, cupuaçu, camu-camu, muruci, abricó-do-Pará, tucumã, bacupari, araçá-boi; todos frutos da floresta que perfumam o ambiente, tingem as línguas e os dentes e reforçam as nossas histórias, heranças e tradições culturais.

Segundo o antropólogo Raul Lody, em *A virtude da gula – pensando a cozinha brasileira*, a gula nasce de um desejo intenso, pessoal, físico e com certeza aliado a outros prazeres – o sexual, o do gosto e o estético.

> Uma vez na vida, faça silêncio, examine o sedoso tormento que está ocorrendo em sua boca. Produtos, às vezes da mesma região (um queijo de cabra e um vinho *poully*) vão colidir, esfregar-se de maneira tórrida. E isso funciona, é inesquecível. É o motivo pelo qual devo aconselhá-lo a experimentar esse tipo de viagem com o máximo de generosidade e delicadeza. (Simon, 2006, p. 150)

Um dos pilares que envolve o nascimento da cultura e as diferenças percebidas entre os humanos em relação aos animais diz respeito à distinção feita entre o cru e o cozido a partir da descoberta do fogo, do cozimento dos alimentos e, consequentemente, do nascimento da culinária.

> A comida para os seres humanos é sempre cultura, lembra Montanari, nunca apenas pura natureza. A humanidade adotou como parte essencial de suas técnicas de sobrevivência os modos de produção, de preparação e de consumo de alimentos, desde o conhecimento sobre as plantas comestíveis até o uso do fogo como principal artifício para transformar o alimento bruto em um produto cultural, ou seja, em comida. A cozinha, assim, funda a própria civilização. (Montanari, 2014, p. 10)

É um erro associar a cultura somente com as belas-artes, com o mundo da escrita e leitura, com o cinema ou o teatro, pois a cultura é criação simbólica, é invenção de mundo, ou seja, é a capacidade que os seres humanos têm de tornar presente aquilo que está ausente.

Para a escritora e nutricionista Neide Rigo, em *Comida Comum*, a cultura alimentar é tão dinâmica como qualquer língua, em que novos vocabulários vão sendo incorporados, sem, no entanto, apagar a língua materna. "O alimento, o verbo e o sexo confundidos na língua, símbolo carnal do conceito da oralidade" (Amat, 2006, p. 42).

A cozinha é como a linguagem: parte, condição e produto de uma cultura. E, quando falamos em culinária ou gastronomia, o sistema analógico continua dominando o cenário, pois não tem limites e engloba o corpo, as emoções, a subjetividade, a relação com o externo e com o diverso. "Para criar uma cultura, é preciso um corpo e sentidos" (Serres, 2001, p. 237).

> Nossa comida forma parte de nossa imagem (...) A maioria dos povos, ao comer, sobretudo os europeus, parece que forçam ou exageram uma divisão entre homem e a natureza, mas o cubano parece que ao comer incorpora a natureza. Parece que incorpora as frutas e as viandas, os peixes e os mariscos, dentro da mata. Quando saboreia um caranguejo, parece que põe as mãos em uma dessas fontes de água doce que brotam dos nossos mares (...) Comer essas viandas é como apoderar-se da mata por meio de suas raízes comestíveis. (Lezama Lima *apud* Pinheiro, 2013, p. 29)

As passagens abertas entre o sensível e o inteligível são estabelecidas no processamento da construção da rede tradutória que é a cultura. Longe de ser um prato posto ou um cardápio fechado, a cultura apresenta-se como um recurso, reinventado e agenciado; com frequência investido de novos significados contextuais. "O sensível reaparece, sombra teimosa, infernal, através da abstração imposta, nas imagens e na língua" (Serres, 2001, p.237).

E o barroco é o lugar da percepção dessa riqueza, enquanto as frutas são hiperbarrocas porque são detentoras de poderes e capacidades de trafegar de um lugar para o outro e de fazer conexões relacionais e desenvolver narrativas do entre.

Massimo Montanari, em *Comida como cultura*, diz que as histórias que contamos nos lembram que toda cultura, toda tradição, toda identidade é um produto da história, dinâmico e instável, gerado por complexos fenômenos de trocas, de cruzamentos, de contaminações. Os modelos e as práticas alimentares são ponto de encontro entre culturas diversas, fruto da circulação de homens, mercadorias, técnicas, gostos de um lado para outro do mundo.

> No barroco, o claro não para de mergulhar no escuro. (Deleuze *apud* Pinheiro, 2009, p. 194) (...) Na alimentação, o cheiro não para de interferir na salivação, e a cor não para de atrair ou repelir o olhar, porque nos alimentamos também com as cores, sons, texturas, cheiros, além dos sabores, que são impressões que o corpo organiza, memoriza e devolve. (Pinheiro, 2009, p. 194)

Segundo Michel Serres, em *Os cinco sentidos*, o próprio tempo carrega a lembrança. Ele corre como os fluxos, esses rios que passam, que param, retomam seu curso, ou o dividem, ou entram em confluência. O tempo corre como esses inúmeros cursos, tão diferentes e confundidos, mudados, transubstanciados (Serres, 2001, p. 180)

Já a escritora Rosa Belluzo, em *Os sabores da América: Cuba, Jamaica e Martinica*, fala que esses três lugares são favorecidos pelo clima, pela fertilidade da terra e pelos perfumes das frutas, das ervas e dos vegetais, pois incorporam matizes de muitas etnias e têm uma culinária que é prazerosa e saudável de conhecer" (Belluzzo, 2019, p. 98).

O endosso de seu discurso é feito por Néli Pereira, em *Da botica ao boteco*, onde a autora diz que não tem Brasil sem planta. "Não 'somos' sem essa relação intrínseca com o reino vegetal – seja ela cultural ou espiritual, não importa. Ela nos define, nos caracteriza" (Pereira, 2022, p. 101).

O fato é que os tesouros da biodiversidade latina também estão escondidos entre as árvores frutíferas presentes em matas e florestas tropicais, alguns deles desconhecidos e outros em extinção. Cambuci, jerivá, grumixama, uvaia, araçá, juçara, cagaita, guavira, sorva, buriti, bacaba, cupuaçu, ingá, jambo, maracujá do cerrado, pequiá são algumas das frutas que pouco cirandam sobre as nossas línguas ou pinicam os céus de nossas bocas como se fossem estrelas, mas que são sabores nativos, intensos, que originam receitas deliciosas e são alternativas para a construção de uma alimentação criativa, saudável e rica culturalmente.

REFERÊNCIAS

ALLHOFF, F; MONROE, D. *Comida e Filosofia – coma, pense e seja feliz.* Trad. Marina Herrmann. Rio de Janeiro: Editora Tinta Negra, 2012.

AMAT, J.-M. *Por uma nova fisiologia do gosto.* Trad. Rosa Andili Branco de Moraes. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

AZEVEDO, E. de. *Alimentação, sociedade e cultura: temas contemporâneos.* Sociologias, Porto Alegre, ano 19, n.44, p.276-307, jan/abril 2017.

BELLUZZO, R. *Os sabores da América: Cuba, Jamaica, Martinica, México.* São Paulo: Senac São Paulo, 2019.

CASCUDO, L. da C. *História da alimentação do Brasil.* 4 ed. São Paulo: Global, 2011.

ESTEVA, O. G.; MONTOYA, R. A. *Cuerpos en bandeja: frutas y erotismo en Cuba.* México: Conaculta, 2014.

LESAMA LIMA, J. *La Expresión Americana.* Fondo de Cultura Económica, 1959.

_____. *Corona de las frutas.* Revista Lunes, n.40, 1959.

LODY, R. *A virtude da gula: pensando a cozinha brasileira.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2014.

MAFFESOLI, M. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade.* Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MARIN, G. R.; CORCUERA, M. P. C. *Las fiestas de Frida y Diego – recuerdos e recetas.* México: Ed. Grupo Pátria, 2013.

MONTANARI, M. *Comida como cultura.* Trad. Letícia Martins de Andrade. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

PEREIRA, N. *Da botica ao boteco - Plantas, garrafadas e a coquetelaria brasileira.* 1. ed. São Paulo: Companhia da Mesa, 2022.

PINHEIRO, J. A. de B. *América Latina: barroco, cidade, jornal.* São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *O meio é a mestiçagem.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

RIGO, N. *Comida comum.* São Paulo: Ubu, 2024.

ROSÁRIO, A. do. *Frutas do Brasil.* Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

SERRES, M. *Os cinco sentidos – filosofia dos corpos misturados.* Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIMON, F. *Comer é um sentimento.* Trad. Eric Roland René Heneault. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

UM MODO DE CULTURA FRONTEIRIÇO

Luís Fernando Pereira

Algumas ideias se impregnam à mente. Não apenas como uma obsessão ou uma compulsão, mas de modo parecido à elaboração de uma memória ou à interpretação de um sonho – a ideia se impregna quanto mais se movimenta e escapa, quanto mais não se alcança. E não que essa ideia nos falte, pois já está impregnada. Aqui, a ideia de *fronteira* é essa mania e esse movimento. E rastrear seus deslocamentos é o que nos resta, como quem arma uma tocaia ou monta uma arapuca. Ou como quem planeja, nas fronteiras sinuosas da ideia, a artimanha de uma fuga.

A ideia de fronteira adquire consistências de conceito, produz imaginários, revela sua polissemia nas linguagens – damos o nome de "fronteira" a uma variedade de experiências, em sentidos literais e figurados. Trata-se de uma zona intensa de mudança, limite e passagem, que se evita ou se procura, mas que é, ao mesmo tempo, inevitável e inalcançável, porque se move na velocidade do horizonte e nos arrasta em seu movimento.

Os conceitos, as imagens e as linguagens funcionam, afinal, como modos de desaceleração. Um mapa e um fôlego para seguir o rastro desses movimentos e cruzar essas zonas fronteiriças – mais ou menos extensas, mais ou menos densas, com seus perigos mais ou menos inesperados, felizes, banais, desconhecidos.

Na obra de Iuri Lotman, o conceito de fronteira acompanha uma transição mais ampla em sua formulação da semiótica da cultura. Diversos autores destacam o deslocamento de Lotman do estruturalismo a uma perspectiva mais dinâmica e sistêmica, que enfatiza a mudança, a criação, a tradução e a memória como processos centrais da cultura. Umberto Eco (1990, p. x-xi) nota que, já nos anos de 1960, "Lotman vai além do dogmatismo estruturalista e oferece uma abordagem mais complexa e articulada" da cultura ao tentar lidar com o problema da diversidade de códigos que

compõem os textos culturais. Essa inflexão fica ainda mais nítida ao longo dos anos de 1980, como destacam Schönle e Shine (2006, p. 17): "Lotman começou a desenvolver uma teoria da cultura baseada não mais na distinção entre código e enunciado, mas sim em como as mensagens são inseridas em um ambiente semiótico fluido do qual extraem seu significado". Em consonância, Desidério Navarro, tradutor cubano de Lotman, observa que, desde a década de 1970 – e principalmente nos anos de 1980, até sua morte, em 1993 – seu pensamento "evoluiu em direção a uma abordagem cada vez mais dinâmica do texto e da cultura (...) etapa que poderíamos chamar de 'dinâmica', 'pós-neoestruturalista' e até mesmo 'pós-moderna', no sentido hassaniano, e cujo conceito-chave será o de 'semiosfera'" (1996, p. 7). E Inga Vidugirytė, na conclusão de seu "Lotman e o Barroco" (2022, p. 231), vê nesse movimento uma dobra entre paradigmas teóricos: "estruturalista rigoroso no início de sua carreira, no final, tornou-se um pensador pós-estrutural, revelando em suas obras a fronteira dobrada (barroca) entre essas duas tendências intelectuais".

Observamos, então, um modelo dinâmico: toda cultura é uma estrutura semiótica em transformação – um sistema – em relação com outras estruturas semióticas (culturas diversas, textos, diferentes conjuntos de linguagens e códigos) e com o mundo extrassemiótico. Mais que isso, cada cultura é uma "semiosfera", um ambiente organizado, mas irregular e heterogêneo, de processos semióticos, onde operam certas estruturas básicas e presumivelmente universais: centros e periferias, gramáticas e textos, espaços internos e externos. A partir desses polos, a cultura se constitui e se diferencia, delimitando aquilo que é próprio e aquilo que é forasteiro. Nas zonas mais remotas da semiosfera, chegamos às regiões de fronteira, expostas ao desconhecido, onde um intenso processo de tradução tenta dar conta de uma diferença mais radical (Lotman, 1996, 1999; Lozano, 1999; Merrel, 2003; Américo, 2017).

O conceito de fronteira destaca esse contato entre sistemas distintos, uma zona de passagem que delimita e coloca em diálogo diferentes semiosferas. Essa membrana que processa fluxos sígnicos é uma das marcas do deslocamento do próprio pensamento de Lotman – a fronteira é uma ideia animada, desde o princípio, por uma força de movimento.

"Espaço, a fronteira final", diz o comandante da nave estelar Enterprise na abertura de *Jornada nas Estrelas*, marco da ficção científica na televisão. A série estreou em 1966, durante a corrida espacial – em 1969, a missão Apollo 11 levaria Neil Armstrong e Buzz Aldrin à Lua. A fronteira humana nos céus se deslocou: da contemplação desde o chão até a órbita da Terra, da exploração lunar às sondas e aos telescópios que observam outros planetas e estrelas. Onde está de fato a fronteira? Linha turva que muda de acordo com a experiência. A semiosfera da Terra alcança tão longe quanto os telescópios podem enxergar? Produzimos signos a partir de sinais emitidos por fenômenos e objetos a bilhões de anos-luz. Nossa semiosfera chega até lá?

Na série, a Enterprise percorre essas distâncias. A exploração do espaço não elimina a fronteira, mas a descola continuamente. A cada avanço, uma nova margem se apresenta – o que era desconhecido se torna, pouco a pouco, parte da semiosfera narrativa. Civilizações antes percebidas como *radicalmente* outras – vulcanos, klingons, romulanos – passam a compor, com maior ou menor tensão, o tecido da semiosfera da Federação Unida dos Planetas, que tem na Enterprise sua representante. Mas as novas realidades não são completamente traduzíveis. Há aspectos culturais, modos de pensamento, fenômenos físicos que resistem em sua estranheza. A fronteira não se move de maneira uniforme ou totalizante. Algumas zonas continuam com seus bolsões de opacidade, regiões de diferença onde os processos tradutórios encontram limites – caso da lógica fria dos vulcanos e do código de honra dos klingons, dimensões que permanecem intensamente irredutíveis, fontes de acontecimentos surpreendentes, singulares conflitos e entendimentos. A fronteira se expande, mas na ponte de comando da Enterprise, onde culturas diferentes convivem, traços fronteiriços se manifestam intensamente no cotidiano dos tripulantes. A semiosfera cresce, mas conserva em seu interior desconhecidos persistentes. A fronteira é sempre uma questão de perspectiva.

Há uma relatividade perceptiva implicada na posição de cada observador na semiosfera. Nas regiões centrais – mais integradas, mais estabilizadas –, o movimento das fronteiras distantes podem ser quase ausentes, imperceptíveis. Mas nas bordas, onde o contato com o exterior e com a diferença é constante, a fronteira é uma experiência mais inquietante. O que para uns parece estável, para outros é movediço (Lotman, 1996, 1999; Américo, 2017; Rossolatos, 2015).

Em outro exemplo, nos clássicos filmes de faroeste, também se narram as aventuras de fronteira. O "oeste selvagem" é desbravado. O movimento colonizador avança com seus povoamentos, instituições, leis e infraestrutura. Apesar da expansão formal, bolsões de fronteira permanecem vivos: a paisagem inóspita, os cactos e os lobos, os proscritos e os desgarrados, as tradições dos indígenas, o crime. Cada uma daquelas cidades à beira da ruína, com seus pistoleiros e xerifes, vaqueiros e bandidos, é a manifestação de limites intraduzíveis. A fronteira como zona em constante crise, que nunca se apaga completamente, uma memória que subsiste, um fantasma que assombra o progresso. Os filmes mostram que os trens avançam perseguidos pelos foras da lei e pelo deserto – e pela sombra implacável dos povos da terra, essa última fronteira, intraduzível pela ideologia de bangue-bangue de toda uma época.

Esses imaginários sugerem que as relações de fronteira não dissolvem realmente as diferenças, mas as deslocam – modificadas – para dentro. Toda expansão e incorporação trazem junto bolsões de relativa intraduzibilidade. Como se filamentos de fronteira percorressem a semiosfera por dobras internas. A percepção de que essas demarcações existem no interior da cultura já estava em Lotman quando ele falava da *moldura*, contorno constitutivo que separa o texto do não-texto (Lotman, 1982, 1996; Chrzanowska-Kluczewskal, 2022). A fronteira, entretanto, faz essa moldura mudar de natureza: converte-se de estrutura fixa a membrana móvel, fluida e dialógica, um filtro bilíngue que deixa passar, traduz e impõe resistência, operando como região de contato entre sistemas culturais, textos, linguagens e códigos (Lotman, 1996). Essa mudança conceitual marca o movimento em direção a uma abordagem teórica mais plástica e dinâmica.

Podemos dizer que, na semiosfera, a fronteira funciona também como um *operador de intensidade*. Quanto maior a diferença mediada, maior a carga semiótica: mais instável, mais inventiva, mais exposta ao risco, mais cerrada em suas trincheiras – o que depende de certas características das semiosferas envolvidas. Nas zonas centrais, com tendência ao mais homogêneo, essas membranas apresentam tensão mais baixa; nos arredores periféricos, onde linguagens heterogêneas se friccionam, os filamentos fronteiriços se tornam mais ativos. Nos limites externos da semiosfera, o contato com

maiores diferenças gera fronteiras qualitativamente distintas – zonas de tradução parcial, ameaça e criação simultâneas, onde maiores tensões estão em jogo (Lotman, 1996; Américo, 2017; Vidugirytė, 2022).

Essas fronteiras textuais internas, de intensidades variáveis, parecem formar uma espécie de rede capilar no interior da semiosfera – uma malha de passagens tradutórias que não se organizam por hierarquia ou simetria, e sim por contiguidade instável, como linhas de força. Essas linhas articulam o que é distinto, redistribuindo códigos (fragmentos de códigos) por vias irregulares, desviantes. Algumas emergem nas zonas periféricas, em contato com o exterior; outras atravessam camadas mais codificadas, insinuando tensões mesmo no que parece estável. A semiosfera, nessa proposta, é um campo vibrátil, constantemente reconfigurado por diferenças em movimento.

A fronteira é movimento – mudanças e velocidades tão intensas, tão insuportáveis ao centro, que às vezes se codificam em formas de contenção: muros, fossos, cercas, policiamento. Mesmo assim, os códigos pulverizados de seus filamentos penetram através de frestas e dobras semióticas que contornam barreiras. Retomando o imaginário de *Jornada nas Estrelas*, a nave Enterprise viaja pelas fronteiras através de dobras no espaço-tempo. Dobras não apenas físicas, mas semióticas, que permitem deslocamentos entre mundos organizados por lógicas distintas.

Nesses limiares instáveis, as fronteiras assumem diferentes formas. O feiticeiro, o louco, o contrabandista, a benzedeira ou o poeta podem atuar como mecanismos fronteiriços, participando eles próprios da textura das fronteiras, ora guardando o interior do mundo semiótico estabelecido, ora traduzindo o que vem do exterior: outras semióticas ou o mundo extrassemiótico, para os quais nos faltam signos ou para os quais os signos disponíveis são inadequados ou insuficientes (Lotman, 1996, 1999). Os processos tradutórios estão sujeitos a toda sorte de abertura, do ruído ao erro, da criação ao desvio, da contaminação ao silêncio.

A semiosfera, para se manter enquanto sistema, requer certa regularidade. Mas essa regularidade pode emergir não de uma sobrecodificação central, estável e homogênea, e sim de redes ativas de tradução – articulações inclusivas entre textos, códigos, linguagens, séries culturais e temporalidades diversas, por exemplo (Lotman, 1996; Eco, 1990; Pinheiro, 2019).

Quando a codificação central é fraca ou insuficientemente hegemônica, e a carga interna de heterogeneidade e irregularidade é elevada, intensificam-se os processos tradutórios nas zonas de contato (Lotman, 1996, 1999; Pinheiro, 2019). Nesses casos, é a própria atividade das fronteiras internas que sustentam a integridade relativa do conjunto pelo processo de articulação tradutória das diferenças. A coerência do sistema é mantida menos pela centralidade gramatical e mais pelas propriedades imanentes da tessitura cultural em processo tradutório contínuo.

Daí se propõe uma hipótese: em certas configurações culturais, a intensidade e a multiplicidade das diferenças, e as porosidades das codificações centrais, fazem com que o tecido da semiosfera – mesmo em regiões nem tão periféricas – passe a operar semelhante a uma zona de fronteira: *um modo fronteiriço de funcionamento da cultura*. A diferença deixa de estar contida nos limites e se distribui pelas conexões: o centro treme, os contornos oscilam, a textura da semiosfera se torna um campo instável e intenso. É essa vibração difusa, esse estado limiar disseminado, que permite à semiosfera se manter íntegra e, ao mesmo tempo, pulsante e criativa.

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. O conceito de fronteira na semiótica de Iúri Lotman. *Bakhtiniana,* v. 12, n. 1, p. 5-20, jan-abr. 2017.

CHRZANOWSKA-KLUCZEWSKA, Elzbieta. Crossing the Textual Frame

and its Transmedial Effects. *Cognition, communication, discourse*, n. 24, p. 9-21, 2022.

ECO, Umberto. Introduction. In: LOTMAN, Yuri M. *Universe of the Mind: a semiotic theory of culture*. London/NewYork: Tauris, 1990.

LOTMAN, Yuri M. *Estructura del Texto Artístico.* Madrid: Istmo, 1982.

_____. *La Semiosfera I: La semiótica de la cultura y del texto.* Madrid: Cátedra, 1996.

_____. *Cultura y Explosión*. Barcelona: Gedisa. 1999.

LOZANO, Jose. Prólogo. In: LOTMAN, Yuri M. *Cultura y Explosión.* Barcelona: Gedisa. 1999.

MERREL, Floyd. Iúri Lotman, C. S. Peirce e semiose cultural. *Galáxia*, n. 5, p. 163-185, abr. 2003.

NAVARRO, Desidério. Al lector: Sobre la selección y la traducción. In: LOTMAN, Iuri M. La *Semiosfera I: La semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

PINHEIRO, Amálio. Signo, tradução e cultura em Haroldo de Campos: uma condição tupinizante. *Circuladô*, ano VI, n. 9, p. 96-109, jan. 2019.

ROSSOLATOS, George. Is the semiosphere post-modernist? *Ars Semeiotica*, v. 38, n. 1-2, 2015.

SCHÖNLE, Andreas; SHINE, Jeremy. Introduction. In: SCHÖNLE, Andreas (Ed.). *Lotman and Cultural Studies: encounters and extensions*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.

VIDUGIRYTĖ, Inga. Lotman and the Baroque. *Semiotika*, v. 17, p. 208-232, 2022.

voltar ao índice

PROGNOSE DA INSOLÊNCIA DO ÍNDIO NO BRASIL

Orlando Garcia

A insolência do índio pode ser explicitada a partir da ação dele na natureza? É insolente sua resistência às imposições culturais que o "branco" lhe trouxe desde a colonização? Digamos que, neste caso em especial, essa "insolência" se refira aos índios brasileiros que convivem – e, de certo modo, se confundem – com a natureza de forma peculiar: vivem dela e para ela, trabalham na caça e na pesca, deleitam-se nos rios, nas cachoeiras e nas matas, dançam e cantam em seus festejos. E, acima de tudo, lutam contra o preconceito e pela preservação do que resta de suas terras, historicamente ameaçadas.

Contudo, é pertinente indagarmos: por que este comportamento peculiar do índio brasileiro é um exemplo de insolência? Certamente, tal comportamento se opõe ao viés ideológico de quem enxerga o índio brasileiro como preguiçoso, como alguém que não valoriza o trabalho, como quem reivindica sucessivas demarcações de terra sem, supostamente, nada produzir em benefício do bem comum da sociedade não indígena – e, por isso, é visto como alguém que não contribui para o Estado.

Trata-se de um olhar ideológico que vê o índio como aquele que vive à custa do Estado e dos tributos pagos pela população citadina que trabalha. Conforme esse olhar, o índio não contribui com uma "história linear" a caminho do "progresso" da nação, sendo o seu comportamento, por conseguinte, ofensivo ao desenvolvimento tecnológico e industrial da sociedade.

O Estado, por sua vez, tem atuado historicamente em busca do integracionismo dos povos da floresta. Com esse objetivo, desde a colonização, tem criado reduções, missões, aldeamentos, entre outros recursos. No século XX, até o fim dos anos 1980, alguns marcos podem ser destacados: o Serviço de Proteção ao Índio (1910); o Projeto Parque Nacional do Xingu (1952); a Fundação Nacional do Índio – FUNAI (1967); o Estatuto do Índio (1973); a União das Nações Indígenas (1979), além, é claro, da Constituição da

República Federativa do Brasil (1988), que também serviu como ponto de integração do índio à sociedade não índia. Todo esse processo integracionista proposto pelo governo brasileiro tem em vista deixar os grupos de índios sob a tutela do Estado nacional.

Em meio a isso, muitos dos cidadãos do país têm defendido a emancipação do índio, embora desconheçam que tal emancipação exige definição jurídica sobre quem de fato é índio no Brasil, algo que ocorre a partir de um modelo estereotipado baseado em suas vestimentas, sua opção pela variação cultural e seu comportamento social. Entretanto, grande parte dos índios brasileiros não se encontram mais nessa condição estereotipada por motivos de aculturação alheios às suas vontades e necessidades. Assim, a emancipação lhes traria consequências desastrosas, pois essa população de índios, uma vez estando fora da condição juridicamente estabelecida pelo Estado, seria considerada fora dos termos estabelecidos e poderia perder suas terras. Não teria também garantia de proteção, perderia o direito de ter suas terras demarcadas, aumentando com isso as áreas ocupadas por garimpeiros, grileiros, serrarias e pelo agronegócio.

A questão apontada acima tem relação com a maneira que o índio foi visto e tratado durante todo o período da descoberta da América pelos europeus, uma vez que, já no início das "descobertas", a terra americana foi confundida com território das Índias Ocidentais – cometeu-se um erro geográfico. No período colonial, nativos eram igualados a índios, refletindo a visão do europeu que atendia ao interesse do colonizador. Tudo indica que o termo *"índio"* entrou no vocabulário português por meio do espanhol, que assim designou os habitantes da América desde o momento inicial de sua ocupação. Uma vez definido o termo "índio", ele foi empregado amplamente na documentação da Colônia e do Império português, mas sempre foi contestado pelos povos da floresta. Essas contestações têm se dado historicamente em forma de movimentos políticos de grupos de índios, por meio de contos e histórias escritas por índios e não índios e por versos poéticos.

Poesia em protesto

A poesia sobre índios no Brasil, escrita por índios e não índios, transmite saberes e conta a história de vida dos índios. Seus versos geralmente são construídos a partir da relação que eles possuem com o ambiente em que vivem, e tem a ver com ancestralidade, modo de vida e crítica social. Aqui, as poesias foram desenvolvidas sucessiva-

mente em versos, como críticas transgressoras aos preconceitos e às lutas pela posse e manutenção de terras guaranis.

A poesia de Márcia Wayna Kambeba, índia do povo Tikuna, traz uma crítica ao uso do termo "índio" – nome atribuído aos povos originários com a chegada dos europeus à América e pelo qual ela se recusa a ser chamada.

Do mesmo modo, a poesia sobre os índios guaranis como manifestação de crítica social, escrita por Orlando Garcia, pode ser usada como ferramenta para denunciar a invisibilidade histórica e social dos que foram marginalizados e silenciados pelo poder do Estado: primeiro pelo Estado português; depois, pelo Estado brasileiro. Vejamos o que dizem Marcia e Orlando em seus versos.

Índio eu não sou

Não me chame de "índio" porque
Esse nome nunca me pertenceu
Nem como apelido quero levar
Um erro que Colombo cometeu.

Por um erro de rota
Colombo em meu solo desembarcou
E no desejo de às Índias chegar
Com o nome de "índio" me apelidou.
Esse nome me traz muita dor
Uma bala em meu peito transpassou
Meu grito na mata ecoou
Meu sangue na terra jorrou.
Chegou tarde, eu já estava aqui
Caravela aportou bem ali

Eu vi "homem branco" subir
Na minha Uka me escondi.
Ele veio sem permissão
Com a cruz e a espada na mão
Nos seus olhos, uma missão
Dizimar para a civilização.
"Índio" eu não sou.
Sou Kambeba, sou Tembé
Sou kokama, sou Sataré
Sou Guarani, sou Arawaté
Sou Tikuna, sou Suruí
Sou Tupinambá, sou Pataxó
Sou Terena, sou Tukano
Resisto com raça e fé.
(Marcia Wayna Kambeba)

Por um povo em luta

Com tristeza e destreza
índio prepara a luta
em defesa de sua natureza,
na vida que há séculos leva.

Expressando em tupi-guarani
índios bradando evocam,
homens e mulheres aportam,
para a defesa da Terra Sem Males.

Com tinta corante colorida
pintura no corpo agita
e cantando contesta os kari,
inimigos do povo guarani.

Lutando como tupiniquins
com tinta no corpo urucum,
pela sua Yvy marãe'y
Terra sem males guarani.

Depois de infindável luta
o índio comemora vitória,
e agora ele desfruta
em sua terra Yvy marãe'y
com todo seu povo guarani.

agradecem à terra amada
pelo mãdi'og e pelo í-gûasu,
que a terra boa oferece
para esse índio tupi okaru.

O índio jeroky
em homenagem a nhanderu,
com música em Kangwaá,
Agradecem ao pajé mitã
Pelo estar Tekoaporã!
(Orlando Garcia)

A poesia é uma arma usada como resistência e protesto, além de ajudar a preservar a memória, a cultura e o saber ancestral. A poesia também estabelece diálogo social, pois informa e, ao mesmo tempo, cativa a sociedade não índia a entender e respeitar o modo de vida dos povos índios.

CAVARERO, A. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal.* Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CRUZ, A. *Fonologia e gramática do nheengatu.* 2011. Tese (Doutorado em Linguística) – Vrije Universiteit, Amsterdã, 2011.

GALDI, K. R. Corpus movendo a linha da vida. In: RAMOS, I. A. (Org.). *Antologia poética.* Cabedelo: Vivara Editora Nacional, 2024. p. 256-257. (Sarau Brasil, 48. Série: Novos poetas).

GUILLÉN, N. *Songorocosongo y otros poemas.* Madrid: Alianza Editorial, 2001.

MATTOSO, G. *O que é poesia marginal.* 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

NERUDA, P. *Neruda para jovens.* Tradução de José Eduardo Degrazia. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

PINHEIRO, A. *Tempo solto.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

STRADELLI, E. *Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português.* Revisão de Geraldo Gerson de Souza. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

voltar ao índice

TRADUÇÃO

CONTO

ORALIDADES

SAMBA

CRÔNICA

PARAÍSO

LÍNGUA

OS SAPATOS DO PAPA OU A ÚLTIMA CEIA DE CRISTO: ENTRE O CONTO E A CRÔNICA, TALVEZ...

Antonio Iraildo Alves de Brito

Prólogo

Naquele dia, ainda cedinho, Dona Mirian, Mamãe, como de costume, enviou-me um áudio. Com voz emocionada. Em tempo de *Whatsapp*, nós brasileiros somos ainda mais orais, poucos textos e muita voz via aplicativo de mensagens.

Era o velório do Papa, transmitido ao vivo. Na era *streaming* temos a ilusão de ter o mundo em nossas mãos, ao alcance dos olhos, na tela TV ou nos lumes frios dos *smartphones* e outros aparelhos.

– Meu filho, estou acompanhando o velório do Papa Francisco, vi que ele está no caixão com sapatos, tão simples.

– Sim, mãe, seus velhos e surrados sapatos. Sapatos gastos em suas andanças pelas periferias geográficas e existenciais da humanidade e da Casa Comum.

Periferias geográficas e existenciais e Casa Comum são duas expressões caras ao Papa Francisco. A primeira tem que ver com o seu olhar sensível, não para o centro dominador, mas para as periferias, os países pobres, os migrantes, os refugiados. Quando se refere à periferia existêncial, Francisco quer tocar os temas da discriminação, dos preconceitos; quer tocar os corpos feridos dos doentes, dos idosos abandonados, dos maltratos impostos às crianças e aos jovens do mundo; quer dizer que o racismo não deveria ter espaço e nenhum tipo de discriminação. Casa Comum, por sua vez, é seu olhar poético para as coisas da natureza, dos problemas climáticos extremos. É uma crítica aos que endeusam o mercado, que dominam e exploram os recursos naturais e não cuidam dessa Casa Comum, lugar de todos: humanos, bichos e todas as coisas.

Os gestos do Papa Francisco

Quem não se recorda de sua primeira aparição na varanda do Vaticano, em 13 de março de 2013: tão simples, com vestes leves, olhar suave e um sorriso que se estendia de um lado a outro do rosto? Havia certo ar de espanto também.

– Rezem por mim – foi o primeiro pedido do papa.

Ele adotou um estilo de vida austero. Dispensou as pompas do Palácio Apostólico para viver na Casa Santa Marta, lugar de hospedagem no Vaticano. Preferiu uma cadeira simples à outra que mais parecia o trono de um imperador. Não pôs seus pés em luxuosos sapatos. Seus pés foram "pés de mensageiro que anuncia a paz" (Is 52,7).[1] Sua cruz peitoral era a expressão do Cristo misericordioso, livre e acolhedor.

Em suas viagens, sempre levava uma pasta, aparentemente de muito uso. Decerto aquela pasta carregava sonhos de uma humanidade livre e feliz. Apesar de sua idade e dos problemas nos joelhos e no pulmão, Francisco foi um peregrino. Sua primeira viagem como papa foi ao Brasil, em 2013, por ocasião da 28.ª Jornada Mundial da Juventude. Desde o início, preferiu visitar os países periféricos, não correu logo ao encontro das potências econômicas mundiais.

Insistiu no diálogo inter-religioso, com ênfase no mundo islâmico, e visitou vários países onde os católicos são minoria. Francisco fez jus ao título de pontífice: ele quis construir pontes e derrubar muros.

O papa falou para além das fronteiras da Igreja Católica. Seu olhar mirou as periferias geográficas e existenciais, como bem ressalta em sua primeira exortação apostólica, *Evangelii gaudium*. O ponto de partida do pontificado de Francisco foi o anúncio da alegria, a comunicação da Boa Notícia.

Francisco foi uma voz que clamava para a necessidade da fraternidade universal. Para isso, nos brindou com um belíssimo texto, a *Fratelli tutti,* uma das encíclicas mais notáveis de seu ministério, que indica a urgência da fraternidade e da amizade social para construir um mundo de paz e de justiça para todos, denunciando os que fazem guerra, os que concentram os bens da terra e deixam multidões na penúria, na fome, na dor.

[1] BÍBLIA PASTORAL. São Paulo: Paulus, 2014.

O legado do papa Francisco

Quarta-feira, 13 de março de 2013. Chovia e fazia frio em Roma. Acompanhávamos pela TV o movimento na praça de São Pedro. A multidão, com guarda-chuvas abertos e *smartphones* ligados – pareciam velas acesas –, aguardava o anúncio do novo papa.

Após o solene "habemus papam", sob aplausos surge na varanda um senhor de sorriso discreto, com olhar quase assustado e aparente leveza, no vestir e no falar. Para quebrar o gelo da formalidade, em tom bem-humorado, depois de um "*buona sera*" (boa noite) com sotaque, brinca:

– Parece que os cardeais foram buscar o papa no fim do mundo.

Jorge Mario Bergoglio, que doravante se chamaria Francisco, referia-se à sua terra natal, a Argentina.

O "fim do mundo", para além de uma frase com humor, pode ser lido na perspectiva da ruptura quanto às sucessivas escolhas dos papas na vitrine eurocêntrica. O deslocamento da escolha para a América Latina foi, de fato, um giro para a periferia do mundo. Desse "fim do mundo" veio a figura do carismático, corajoso e ousado Francisco. A escolha do nome seria o primeiro sinal de que o seu pontificado imprimiria um ritmo de diálogo, simplicidade, austeridade e reformas contundentes na complexa estrutura da Cúria romana.

Nos doze anos do seu pontificado, o esforço de Francisco não foi outro senão a preocupação, em primeiro lugar, com os pobres, os migrantes, os refugiados e todos os que vivem nas periferias geográficas e existenciais.

A preocupação com os desafiantes problemas da "Casa Comum", com a fraternidade universal, com o pacto pela educação e com uma economia que esteja a serviço do cuidado da humanidade e da criação em geral revela o coração do papa. Na fase aguda da pandemia da covid-19, Francisco, embora rezando sozinho na praça do Vaticano vazia, levava em seu coração toda a humanidade, assustada com o vírus, e suplicou ao Senhor pela cura, pela consolação, pela vida plena. Aos chefes das nações foi contundente: que, antes da preocupação com o mercado, atendessem às necessidades dos que mais precisassem. Em sua última

encíclica, *Dilexit Nos* – "Amou-nos" –, sobre o amor humano e divino do Coração de Jesus, resgata o símbolo do coração como núcleo integrador do ser humano e critica a sociedade atual, marcada pelo consumismo, pelo narcisismo e pela "lógica do mercado", que reduz a dignidade humana à capacidade de consumo. Logo, quem não produz é descartado, como migrantes, refugiados, pobres das periferias geográficas e existenciais.

Entre-linhas: uma prece à Padroeira do Brasil

Mãe Aparecida, trazes na cor as marcas da dor – desde o sofrimento imposto pelos que aqui pisaram, com força, as areias de nossas praias, em 1500. Mãe, habitaste na senzala, foste escravizada nos engenhos coloniais, suaste sangue misturado ao vapor de caldo de cana por horas sem fim.

Mãe Aparecida, mulher compadecida, escondeste tantas lágrimas na frente das senhoras da casa-grande quando humilhavam o fruto de tuas entranhas. Mãe das mãos calosas, da cor do café, aquele que um dia colheste para erguer casarões dos barões e sustentar o luxo dos rebentos ricos. Preparaste finas iguarias para as mesas largas dos poderosos e te contentavas com o cheiro e o gosto das sobras.

Mãe Aparecida, mulher quilombola, tiveste coragem de escapar do jugo e da arrogância dos opressores para constituir alternativa de vida. Mãe migrante, fugindo da fome e da miséria encontraste refúgio nas favelas e nas periferias.

Mãe moradora de rua, passas fome e frio, és invisível nas calçadas onde desfilam grifes e trapos. Mãe sem-teto e sem-terra, que te assustas ante as fachadas dos prédios fulgurantes em contraste com o teu barraco de lona e papelão.

Mãe Aparecida, mulher do corpo partido e jogado no rio Paraíba, põe fim ao feminicídio. Tanto sangue derramado pelo machismo, pelo patriarcalismo. Mulheres, presente! Corpo de mulher é sagrado! Maldita seja toda violência!

Mãe Aparecida, foste resgatada, naquele longínquo ano de 1717, por pobres pescadores: Domingos Garcia, Felipe Pedroso e João Alves. Homens simples, tais quais os humildes de todos os tempos....

Do corpo partido de Aparecida à Comunicação

Diante das parafernálias das mais variadas plataformas em rede e das novidades da tecnologia da comunicação, e agora com o advento da inteligência artificial, por vezes corremos o risco de nos esquecer do meio de comunicação primordial: o corpo, mídia primária (Baitello, 2012), com suas fragilidades e potencialidades.

O corpo é verdadeiro meio de comunicação. Como disse certa vez Hermeto Pascoal: "Para mim, tudo é música, e o instrumento mais perfeito é o corpo [...]. Meu primeiro som foi no dia em que nasci" (Pascoal, 2017).

Sem um corpo vivo – e sem outros corpos – não há comunicação, apenas conexão (Baitello: 2012). Mas do corpo não se espera só conexão: esperam-se vínculos. Nós precisamos de vínculos, dos afetos. O fôlego nosso de cada dia. Acordar, respirar, sentir aromas e sabores. Tocar a profundidade da alma.

O poeta Manoel de Barros soube bem dizer a vida:

> Entendo bem o sotaque das águas. Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes. Prezo insetos mais que aviões. Prezo a velocidade das tartarugas mais que dos mísseis. Tenho em mim um atraso de nascença. Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos. (Barros, 2018)

A autêntica comunicação é calor humano, para além do lume frio das telas. Gostar de passarinho é humanizar-se. O passarinho, tão pequeno e frágil. Mas voa sem precisar de motor. A pequenina ave é nossa sede de voar até o eterno.

Ah, se aprendêssemos, com os sotaques das águas, como é bonita a comunhão de toda a criação! Tudo está interligado e nenhum de nós foi feito para a solidão ou para o barulho mudo das conexões.

Comunicação e diversidade cultural

Certa vez o escritor Ariano Suassuna (1927-2014) afirmou que há pelo menos dois fenômenos que unem o Brasil: a língua portuguesa e a cultura popular. Essa unidade não deve ser tomada na acepção de uniformidade, mas diz respeito a uma unidade de contrastes, na variedade. Envolve a pluralidade e as variações linguísticas de nosso país, com suas belezas de acentos de fala nos sotaques vários; com as cores, as indumentárias, a culinária, as festas,

os costumes múltiplos característicos de cada região e lugar deste país continental. Como diria Amálio Pinheiro, nossa cultura é marcada por "uma grande confluência de textos orais, na irrupção de pormenores, se ramifica em trepadeira" (Pinheiro, 2013, p. 35).

Nossa língua e nossa cultura popular podem ser comparadas a uma belíssima colcha de retalhos de muitas cores, feita de muitos tecidos. Colcha costurada pelas mãos sensíveis de mulheres de muitos partos, dores e olhares atentos e marcados pela esperança. Nossa língua e nossa arte, nascidas do povo, podem ser comparadas também a um varal de roupas estendidas, que tantas vezes meus olhos viram na infância, infância vivida no sertão cearense. Havia roupas de todos os tamanhos e cores, penduradas de forma aleatória; no entanto, o varal, visto no conjunto, constituía uma obra de arte. O vento suavemente fazia as roupas dançarem. Aquilo era uma sinfonia. A luminosidade se enroscava em cada cor, dando a cada roupa a sua característica própria. Mesmo se surradas, de muitos usos e várias vezes lavadas, as roupas exalavam o cheiro de limpeza e transpiravam jovialidade pelo colorido. O azul intenso do céu parecia tocar a terra, e as flores vivas do flamboaiã estendiam e expandiam a beleza do simples ao alcance de meus olhos de criança.

Almejamos uma comunicação assim, nessa utopia de união das variedades, dos coloridos vários do tecido de nossa cultura, sem impor a uniformidade. Isso é complexo, porque exige pensamento crítico para perceber as engrenagens da comunicação interesseira, desde as corporações da mídia hegemônica à confusão do universo das redes sociais digitais.

A fome e o Quarto de despejo

"O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças." Essa frase é da escritora e mulher periférica Carolina Maria de Jesus, autora do livro *O quarto de Despejo: diário de uma favelada* (Jesus, 2001, p. 26).

Carolina Maria de Jesus aprendeu a extrair palavras do lixo e a transformar a realidade de miséria em protesto contra os esquemas injustos que geram violência, miséria, fome e toda espécie de precariedade.

A fome é um dos flagelos mais tristes. É paradoxal um país tão rico quanto o Brasil ter tanta gente passando fome. Neste exato momento, multidões estão sofrendo a dor de

ter o estômago vazio. Disse certa vez Carolina Maria de Jesus: "A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer. Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago" (Jesus, 2001, p. 39).

Ter só o ar no estômago: isso clama aos céus. Todo ano, a safra nacional de grãos bate recorde, o agronegócio se orgulha dos lucros, mas o povo continua a fazer filas para conseguir como alimento alguns ossos. Alimentar-se bem é um direito humano fundamental. Para que a pessoa se desenvolva, antes de tudo, ela precisa ter suas necessidades fisiológicas atendidas, isto é, a garantia do acesso à comida, à água, ao abrigo, ao sono. Além disso, necessita da segurança da família, do corpo, da propriedade. Em seguida, vem a necessidade dos afetos, do amor, da amizade, da família, da comunidade. Se tudo isso for realizado de forma integrada, teremos a possibilidade de formar pessoas talentosas, criativas, realizadas e felizes. Depois de saciada a fome do estômago, todos precisamos do alimento da alma, da beleza: a cultura, as artes, a literatura, a dança, a festa, a alegria.

O mercado não fica nervoso com a multidão de famintos. Como bem assinalou Carolina Maria de Jesus, "quem inventou a fome são os que comem".

A Última Ceia

Jesus está reunido com seus apóstolos no Cenáculo. Estamos no contexto da Última Ceia (Jo 14,15-21). Há um misto de alegria e tristeza nesse encontro. Alegria, porque é uma reunião entre amigos. Tristeza, porque é a despedida. Toda despedida de quem amamos é dolorida.

Imaginemos os olhos de Jesus. São olhos iluminados por um brilho encantador e acolhedor. Ele acolhe cada um de seus amigos com afeto. São olhos que abraçam. Há quem diga que há abraços com os olhos mais verdadeiros do que abraços com os braços.

Imaginemos a face de Jesus. Humana e sagrada face. Face que estava em constante intimidade com o Pai. Face toda bela e generosa, feito ipê florido na aridez do cerrado. Sua face é qual dia de sol e céu azul no infinito do sertão – tão límpido, luminoso, todo transparente. Face serena, ali não há medo, não há engano. É confiança plena. Os apóstolos o contemplam, vez e quando baixam a vista. Parecem ansiosos.

"Amou-os até o fim", João, capítulo 13, versículo um...

REFERÊNCIAS

BAITELLO, N. Jr. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2012.

BARROS, M. de. O apanhador de desperdícios. In: _____. *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018. p. 25.

BÍBLIA PASTORAL. São Paulo: Paulus, 2014.

FRANCISCO, Papa. Discurso do papa Francisco: papa Francisco participa da sessão do G7 sobre inteligência artificial. Borgo Egnazia, 14 jun. 2024. Disponível em: vatican.va/content/francesco/pt/speeches/2024/june/documents/20240614-g7-intelligenza-artificiale.html. Acesso em: 16 jul. 2025.

_____. *Evangelii Gaudium: Exortação Apostólica sobre o anúncio do Evangelho no mundo atual (EG)*. São Paulo: Paulus; Loyola, 2013.

_____. *Fratelli Tutti: Carta Encíclica sobre a fraternidade e a amizade social (FT)*. São Paulo: Paulus, 2020.

_____. L*audato Si': Carta Encíclica sobre o cuidado da Casa Comum (LS)*. São Paulo: Paulinas, 2015.

JESUS, C. M. de. *O Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2001.

PASCOAL, H. "Para mim, tudo é música e o instrumento mais perfeito é o corpo". [Entrevista cedida a] Alexandre Kalashi; Débora Freitas. CBN, 1 dez. 2017. Disponível em: cbn.globoradio.globo.com/media/audio/142033/para-mim-tudo-e-musica-e-o-instrumento-mais-perfei.htm. Acesso em: 25 jul. 2025.

PINHEIRO, A. *América Latina: barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.

voltar ao índice

UMA INSOLÊNCIA ENTROU NO PARAÍSO

Isabel Rebelo Roque

"Vem amiga visitar
A terra, o lugar
Que você abandonou
Inda ouço murmurar
Nunca vou te deixar
Por Deus Nosso Senhor
Pena cumpanheira agora
Que você foi embora"
(Elomar, "Incelença pro amor retirante")

Jerusa Pires Ferreira partiu em 21 de abril de 2019. Jerusa de tantas paixões e de tantas insolências. Uma paixão: Elomar. Outra paixão: o fáustico em seu tecido. Uma insolência: todas. Como a de sustentar-se como a menos acadêmica entre os acadêmicos. Jerusa era de prosa fácil, de verve infinita: matéria vertente como falou Riobaldo. Um conhecimento profundo e profuso que veio dos livros mas muito mais das andanças e do prosear com todas as gentes. Da visita a um escritor de fronteira, Rubens Lucchetti, forjou sua "cultura das bordas". Da viagem à Amazônia e inevitável maravilhamento, fez de uma imagem de Roa Bastos a sua, falando na "vigília das oralidades". Cavalgou em cordéis e cartografou o que nos unia a uma Europa de mitos que ecoava outros ainda mais remotos. Nos trouxe o popular e temido São Cipriano em chave acadêmica. E os Faustos. Sempre os Faustos. E as barganhas fáusticas. Que desembocaram em cordéis nos quais a insolência não vem do demo, mas dos ferreiros, ferrados e espoliados.

Jerusa segue sendo a maior incelença da insolência. Por ela arrisco:

“Uma insolência entrou no paraíso

Que de lá siga ensinando:

Não há terra, céu e inferno

O que há é todo mundo, tramado num mesmo tecido.”

A LÍNGUA LAMBIDA DA AMÉRICA LATINA E A BOCA VORAZ QUE CANTA PELOS ARREDORES DO BRÁS

Luiza Spínola Amaral

Aproveitando-se do sentido lambido manifesto pela repetição sonora do "L" em um de seus poemas eróticos, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade nos diz, de maneira muito libidinosa, que "a língua lambe", e "lambe, lambilonga, lambilenta" (2003, p. 49). O poeta se refere explicitamente ao ato sexual, mas o gesto da lambida pode ser retomado como parte do processo da devoração cultural inserido na condição mestiça da América Latina. O continente, marcado pelo aspecto súbito e excessivo de combinações entre códigos, séries e linguagens as mais diversas e distantes, favorece a produção de textos dinâmicos, moventes e relacionais, em um movimento que incorpora elementos alheios e divergentes por meio de processos tradutórios inscritos na própria cultura. Nas palavras de Amálio Pinheiro:

> A aceleração dos dispositivos tradutórios inscritos nos mecanismos produtivos das culturas plurais intensifica reticularmente o pendor para a incorporação material do alheio. Tal incorporação só pode ser percebida, na maior parte das vezes, nas junturas ou dobradiças em que as partículas são transferidas intersticialmente de umas linguagens para outras, onde se desenha esse entre mestiço de formas em devir. O que aí toma corpo são pequenas diferenciações transversas de tom ou ritmo e não oposições entre marcadas diferenças. (2013, p. 18)

Para o autor, os processos de mestiçagem devem ser entendidos a partir da noção da antropofagia cultural, que tem que ver com a capacidade tradutória de elementos os mais distantes e diversos, típica dos nossos povos. Derivada da relação mútua entre cultura e natureza, a capacidade de deglutição dos elementos múltiplos torna inevitável o "procedimento barroquizante" nessas terras. Sobre isso, o autor nos explica que:

> A tradução, obrigatoriamente, se desenvolve muito num lugar que tem que se apoderar do outro. Então existe uma antropofagia cultural de base. Antropofagia ritual era aquela que os índios faziam quando matavam o inimigo, mas ela era cultural

> também. Os índios acreditavam na troca e não na identidade. Nisso eles já tinham superado todas as tendências da filosofia ocidental. [...]. Essa antropofagia ritual parou, mas a cultural continuou, ou seja, esse se apoderar da cultura do outro. [...] A mestiçagem é a criação de um território no qual interessa esse 'devir-outro', que nasce da capacidade de se apoderar desses vários outros que constituíram a nossa estamparia cultural. (Pinheiro, 2013)

Nesse sentido, há uma dimensão antropofágica da cultura que agrega as diferenças e permeia todos os seus sistemas sígnicos. Do ponto de vista da linguagem verbal, acontece o mesmo. Segundo a teoria de Pinheiro, diante da grande confluência de contribuições internas e estrangeiras, desenvolve-se aqui uma capacidade antropofágica da linguagem, capaz de digerir, traduzir e incorporar tais influências, das mais antigas às mais modernas, que deixam de ser "influências" e passam a ser dobras vibratórias expandidas em novas tessituras. O autor apresenta um exemplo quando analisa as variações que a palavra "sanduíche" sofreu nas formas orais brasileiras:

> Pensem, por exemplo, na palavra *sandwich*, que veio para o Brasil e lentamente foi sendo aportuguesada para "sanduíche". Mas "sanduíche" não era suficiente e apareceu "sanduba". Perceberam? Esse uba, de Ubatuba, suruba, é um sufixo tupi, que significa "grande quantidade", "excesso". A palavra "sanduba", portanto, é uma palavra luso-anglo-tupi. (Pinheiro, 2013)

Isso tem que ver com a presença da voz e sua relação com as paisagens: "As oralidades, essa malha centrífuga migrante/imigrante de falas e sotaques, têm ligação quase intrínseca com a paisagem ambiente" (Pinheiro, 2013, p. 63). A língua, portanto, lambe a paisagem, se apropria dos seus sons e entra numa relação antropofágica com ela. A filósofa da expressão vocal, Adriana Cavarero, coloca a questão da seguinte forma: "as línguas têm uma sensibilidade em relação à experiência acústica do ambiente", ou seja, "a voz não é apenas som, mas sempre a voz de alguém que vibra em sintonia com os sons naturais e artificiais do mundo em que vive. A língua imita a sonoridade do ambiente, entra em sintonia com a sua música" (Cavarero, 2011, p. 177). A língua, portanto, mesmo quando imposta por colonizadores, vai sofrendo modificações e hibridizações de tal forma que se estabelece uma outra musicalidade. E nisso reside uma capacidade antropofágica que não se deixa dominar, mas se reinventa a partir de

contribuições alheias: "em um mundo pós-colonial, isso significa principalmente que a música pode se permitir uma larga autonomia em relação à língua dos dominadores" (Cavarero, 2011, p. 178).

A base da oralidade, portanto, é musical. E é essa musicalidade particular que nos faz reconhecer uma língua mesmo quando não entendemos sequer uma palavra, e, também, nos permite distinguir os diferentes sotaques que caracterizam uma mesma língua. Nesse sentido, Cavarero ressalta que "as metrópoles contemporâneas são salas de música pela variedade, agradavelmente babélica, das partituras linguísticas" (Cavarero, 2011, p. 177). Sobre isso, também o pensador francês Roland Barthes, em um texto intitulado "a música, a voz, a língua", pontua que a música é uma "qualidade de linguagem" (2009, p. 271), ou seja, "o que é promovido na linguagem é o que ela não diz, o que não articula" (2009, p. 271). Nesse contexto, "a música é ao mesmo tempo o expresso e o implícito do texto: o que é pronunciado (submetido a inflexões) mas não é articulado: o que está ao mesmo tempo fora do sentido e do não-sentido" (2009, p. 271).

Aqui entra em jogo não apenas a ideia do ritmo, sem o qual nenhuma linguagem é possível, mas também a expressividade dinâmica dos melismas vocais e dos sons onomatopeicos das palavras, que imitam os sons do ambiente circundante: "o ouvido do falante está imerso em um universo acústico que lhe transmite os seus tons, as suas cadências e os seus ritmos. A base do vocálico é essencialmente musical, no sentido em que se uniformiza à sonoridade contextual do mundo com seus ruídos e dela participa" (Cavarero, 2011, p. 177). Dito de outro modo, a linguagem no contexto da oralidade funciona de maneira muito similar à música: "trabalha para extrair dos ruídos do mundo formas de ordenação sonora" (Wisnik, 1989, p. 33).

Disso sabe a maior parte dos poetas, mas também os ditos populares, tão comuns nas culturas predominantemente orais. Vejam o caso, por exemplo, da famosa frase: *quem cochicha, o rabo espicha*, o chiado do cochicho termina por se fazer presente na voz do falante pela repetição sussurrante do *"ch"* e do *"es"*, que na língua portuguesa soam como o *"x"*. Chico Buarque usa do mesmo artifício para fazer os chocalhos chacoalharem na canela da sua "morena de Angola", quando se pergunta: "será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela?". E o poeta brasileiro José Chagas,

traz o murmúrio do vento para dentro do seu poema, quando diz: "o vento / venturoso vivo vento / violentando o avental da terra" (Chagas, 1994, p. 60), ou seja, pela repetição dentilabial do "v" a ventania se intromete dentro das sílabas e se manifesta na boca. Isso para não falar de Guimarães Rosa, que criou uma linguagem a partir das oralidades tupinizantes e matutas do sertão mineiro.

Esse jogo foi levado às últimas consequências por alguns intelectuais russos ligados à *Opoiaz*[1] , especialmente Kliebnikov, quando criou a "linguagem transracional", e mesmo por alguns poetas dadaístas alemães, como Hugo Ball e Kurt Schwitters, que chegaram mesmo a produzir poemas puramente sonoros, dispensando o sentido semântico das palavras para transformá-las, novamente, em ruídos. Nesses casos, pontua o musicólogo R. Murray Schafer: "o significado da palavra é sacrificado pela sonoridade e as palavras conservam a beleza da emoção não articulada" (Schafer, 1991, p. 236).[2]

Os exemplos citados acima reforçam, ainda, a relação entre a percepção auditiva e o sentido do espaço. Como explica o pensador alemão, Christoph Wulf: "no ouvido, o sentido de equilíbrio, as percepções do espaço e do tempo condicionam-se mutuamente e se reforçam" (Wulf, 2007, p. 60). E essa mesma ideia também é apresentada por Roland Barthes, em um outro texto chamado "Escuta", quando diz: "a escuta, de um ponto de vista antropológico, é o próprio sentido do espaço e do tempo, pela captação dos graus de afastamento e dos regressos regulares da excitação sonora" (2009, p. 236). E conclui:

[1] Para o grupo da *Opoiaz* "a linguagem poética cria um sistema, cujos principais pontos mostram um *desvio da norma*, isto é, da linguagem prática", de modo que são rejeitados todos "aqueles estratos da linguagem que se relacionam com os fenômenos mentais" (Pomorska, 2010, p. 34). Com isso, a linguagem poética se distancia da linguagem prática, entendida como um "sistema de signos automatizados" (Pomorska, 2010, p. 34). Dispensando os estudos semânticos e os problemas de significado, o universo dos sons emerge para o campo luminoso da consciência: "as obras dos estudiosos da *Opoiaz* mostram eloquentemente que o seu interesse estava focalizado estritamente na natureza do som e nos padrões sonoros do texto literário" (Pomorska, 2010, p. 36). Conforme mostrará a mesma Pomorska, no livro acima citado, certos exageros formalistas, ao separar linguagem poética e prática, foram tratados e reconsiderados pelo russo Iuri Tinianov, com suas noções de séries próximas e distantes, função e princípio construtivo.

[2] Sobre essa dimensão não articulada da linguagem, Schafer ainda pontua: "sussurros e gritos. Quantas expressões vocais não articuladas existem? Quantas interjeições e exclamações; sopros, gemidos, sussurros, gritos, rugidos?" (Schafer, 1991).

> Para o homem – coisa muitas vezes subestimada – a apropriação do espaço é ela também sonora: o espaço caseiro, o da casa, do apartamento (equivalente aproximativo do território animal) é um espaço de ruídos familiares, *reconhecidos*, cujo conjunto forma uma espécie de sinfonia doméstica: bater diferenciado das portas, clamores, ruídos de cozinha, de canos, rumores exteriores. (2009, p. 236)

O autor francês fala mesmo de uma "inteligência do espaço" (2009, p. 237), mas adverte sobre problemas advindos da poluição sonora como um "mito negro da nossa civilização técnica" (2009, p. 237), quando diz que "a poluição fere os sentidos pelos quais o ser vivo, do animal ao homem, reconhece o seu território, o seu habitat: visão, olfato, audição" (2009, p. 237). Sua colocação vai ao encontro da preocupação de R. Murray Schafer, quando analisa as paisagens sonoras da cultura atual e diz, acerca dos sons vocálicos em meio à algaravia da nova paisagem: "o que deveria ser o mais vital som da existência humana está pouco a pouco sendo pulverizado sob sons que podemos chamar, muito acuradamente, de 'não humanos'" (Schafer, 1991, p. 192).

No entanto, como vimos no início deste texto, no Brasil (e na América Latina de modo geral), evidencia-se uma capacidade de deglutição dos elementos múltiplos e diversos que torna inevitável o "procedimento barroquizante" nessas terras. E isso se dá de tal forma que as vozes e os sons da natureza parecem não sucumbir nem mesmo frente aos sons mecânicos e ruidosos das paisagens urbanas. Aliás, muito pelo contrário, até mesmo os piores ruídos parecem ser devorados pelas línguas daqui. Um exemplo pode ser extraído da conhecida feira do Brás, em São Paulo.

Situada num grande centro urbano, a feira está imersa em uma paisagem sonora absolutamente ruidosa, cujos sons se somam àqueles típicos das feiras, que por si próprios já dificultam o trabalho da escuta. Por isso mesmo, ambientes como esses também convocam à participação performática, vocal e corporal, muito comum na nossa cultura, dos vendedores ambulantes, vistos e ouvidos pelas ruas. Aqui, a variedade de chamado, pregões e apelos é de uma riqueza tão grande que pode, inclusive, variar das formas da oralidade até às da vocalidade[3], como estratégia para atrair o freguês. Em meio ao ambiente de excessos, o chamado vocal torna-se muito

[3] De acordo com Zumthor (1993), a oralidade diz respeito à conexão entre a voz e o discurso verbal, enquanto a vocalidade é independente da linguagem verbal, reunindo e expressando somente valores próprios da voz, como nos grunhidos, gemidos e entonações.

relevante, já que facilita ao ouvinte o reconhecimento e a localização do vendedor. O fato é tão corriqueiro que já foi tema de reportagens televisivas, quando trouxeram a temática dos vendedores ambulantes que usam a voz para ganhar a vida e movimentar a economia do país (Globo Repórter, 2022). É o caso da vendedora de café Danila, mais conhecida, na Feira do Brás, como ambulância, isso por usar sua voz como uma espécie de sirene, um localizador para a freguesia. O chamado vocal dura cerca de dez segundos e, sem dúvida, impressiona o ouvinte. Expressão da riqueza da gama oral no nosso continente, a vocalização entra em consonância com os sons urbanos que envolvem as feiras na capital paulista e incorpora a paisagem com seus sons mecânicos, tornando-se um típico pregão. Uma língua voraz na incorporação do ruído e ressignificação de sentido a partir do ambiente da feira.

ANDRADE, C. D. de. *O amor natural.* Rio de Janeiro: Record, 2003.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso.* Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

CAVARERO, A. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal.* Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CHAGAS, J. *Alcântara: negociação do azul ou a castração dos anjos.* São Luís, MA: AML/SIOGE, 1994.

GLOBO REPÓRTER. Vendedores ambulantes. 22 set. 2022. Disponível em: youtube.com/watch?v=DyuJnvR-mE0&t=1804s. Acesso em: 1 nov. 2023.

PINHEIRO, A. *América Latina: barroco, cidade, jornal.* São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. Cultura latino-americana: tradução, barroco e mestiçagem. Entrevista à *Fronteiraz,* Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, edição 10, 2013. Disponível em: youtube.com/watch?v=mjNnjANj3D4. Acesso em: 16 jul. 2025.

POMORSKA, K. *Formalismo e futurismo.* Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante.* Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WULF, C. O ouvido. *Ghrebh*, v. 1, n. 9, p. 56-67, mar. 2007.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a "literatura" medieval.* Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

voltar ao índice

PARA MÍ TODO ACABA EN SAMBA

Para *Amálio Pinheiro*

Ojos rodados corazón

Al borde de lo conocido

Aunque inclinado mucho más

Hacia lo desconocido

Barco en samba

Paisaje en samba

Mi amor por el Brasil

Semejante al arroz con leche

Que encontré sobre una ruta auxiliar

Paraná adentro

El dulce de mi madre

Pecado en samba

Pegada de la samba

Todo lo que soy

Todo lo que sé

Todo aquello que he acumulado

Quedan sólo a un lado

Aunque me aguardan en el otro

A esta plenitud recurro

A esta esfera invoco

Un corazón tan partido

PARA MIM TUDO ACABA EM SAMBA

Para *Amálio Pinheiro*

Olhos rodados coração

Nas beiradas do conhecido

Embora inclinado muito mais

Para o desconhecido

Barco no samba

Paisagem do samba

Meu amor pelo Brasil

Parecido com o arroz-doce

Que encontrei numa estrada vicinal

Paraná adentro

O doce da minha mãe

Pecado em samba

Pegada do samba

Tudo o que sou

Tudo o que sei

Tudo aquilo que fui acumulando

Ficam somente de um lado

Embora me aguardem do outro

A esta plenitude recorro

A esta esfera invoco

Um coração tão partido

De tan completo

Una cintura de mujer la mía

Un abdomen de varón el de ella

Un tatuaje en común dentro nuestro

Aquello que hemos amado desde siempre

Pedro Granados

Lima, 28 de julio, 2025

Al-Andaluz, en traducción canibalizada de Amálio Pinheiro, aquel lema brinda renovada y honda cuenta del poema "Masa", de César Vallejo; ilumina un reparo importante del poeta peruano, tal como enfatizar en aquel mismo poema póstumo su aparente tinte político-mesiánico o, también en otro momento, confiar a Georgette – a manera de Tristan Tzara – que la palabra "Trilce" nada significa. Pudor del peruano ante el Brasil que, estando en París, sospechara en las zancadas libérrimas de Isadora Duncan o las flamas del baile de Josephine Baker. Emancipación o soberanía política constituyen tan sólo un pliegue más de una cabal ciudadanía trílcica; la cual intuyera, por ejemplo, asimismo Paul Gauguin – otro peruano, según César Vallejo – en "Camino al Gólgota", autorretrato que Gauguin nunca intentara vender y que lo acompañara hasta el final de sus días; y donde nuestro pintor focaliza sobre el lienzo el entorno que allí lo acompaña tanto o mucho más que su propio gastado y reflexivo semblante. ¿Cuál de todos ellos, entre aquella apretada unidad simétrica y de equivalente agencia, va al crucifijo? ¿Los monos, los guacamayos, el caucho silencioso, la noche espléndida o aquellas infinitas estrellas? El lenguaje se mide realmente, en cuanto

De tão completo

Uma cintura de mulher a minha

Um abdômen de varão esse dela

Tatuagem em comum nossa dentro

Aquilo que temos amado desde sempre.

Pedro Granados

Lima, 28 de julho de 2025

Tradução: Amálio Pinheiro.

usuarios, y no sólo en la poesía, de acuerdo al grado en que estemos embebidos o zambullidos, metonímicamente hablando, en aquella simétrica marmita. O, dicho de un modo acaso más técnico: fronteras en las zonas más remotas de la semiósfera que constituyen, asimismo, aquellas más próximas y conectadas.

Ahora, aunque posteriores a Di Cavalcanti, en una visita de hace un par de años que hiciéramos a São Paulo, apuntábamos lo siguiente:

Contra toda apariencia, el espacio le ha ganado por puesta de mano al tiempo en SP; los cuerpos se van pareciendo, cada vez más, a los claroscuros de la ciudad y sus abarrotadas calles. Lo que la generación actual se tatúa por dentro, ya no sólo por fuera, constituye un animal que asoma por doquier: mirada, vértebras y ágiles pantorrillas. La migración o el salario insuficiente, de unos pocos o de unos muchos, ya no constituye lo decisivo frente a tan colosal diseño. Animal hembra junto a su tararear de antigua canción de cuna. Mamífera por antonomasia, São Paulo no ha dejado de ser un collage formidable y un pêssego dourado o un determinante libro por venir.

O GOSTO E O SUMO DA IMAGEM: CORPO, GESTO E TRADUÇÃO

Therence Santiago

Possíveis tessituras da "manga rosa"

A imagem, para Flusser (2011), é constituída por várias camadas. Tais camadas, segundo Pinheiro (2013), se constituem a partir de relações de composições arquitetônicas em "filigranas" que se formam na cultura. Essas relações agem por meio de combinações variáveis de elementos (objetos da cultura/sujeitos da cultura) que se encontram e se desencontram todo o tempo. Isso acaba resultando em agudos processos tradutórios. Lotman (1996) aponta que isso ocorre dentro da semiosfera e que o resultado disso provoca a confecção de intricados sistemas modelizantes. Esses sistemas, por sua vez, produzem/expõem certas cartografias em se tratando de fenômenos diversos (podemos pensar aqui a arte como exemplo) que se apresentam emaranhados nas tramas cotidianas das mais variadas sociedades.

O objeto de estudo do presente texto é a canção Morena Tropicana, de Alceu Valença. Referente a essa canção, a ideia é mostrar os vários elementos em relação se conectando em redes "artesanais" bricoladas. Tais entrelaces provocam a produção de séries de linguagens que se expressam em imagens (sonoras/visuais/poéticas) mestiças. O corpo e o gesto são mostrados em claras semioses com os elementos da natureza/ambiente.

A pesquisa, de natureza qualitativa, amparada por referências da semiótica da cultura, da antropologia, entre outras, pretendeu analisar os possíveis modos de hibridização presentes na narrativa de tal canção. Segundo Barbero (2013), a comunicação como geradora de vínculos passa a ter uma função de trânsito, ou seja, existe todo um movimento relacionado aos processos comunicativos onde são gerados múltiplos nexos. O autor, quando fala da "natureza comunicativa", mostra que ocorre uma relação

de mão dupla, ou seja, a informação se faz e se desfaz efemeramente, de maneira intensa, pois visa atender vontades imagéticas específicas no que tange certa relação entre sujeitos e objetos da cultura.

Pensando na poética-sonora de Alceu Valença, a atenção deve se concentrar na maneira sensível que o cantor/compositor mostra enquanto habilidade de não só concatenar os diversos elementos variáveis da cultura disponíveis, como também nos modos como ele consegue fundi-los uns nos outros. Nesses processos criativos novos signos são gerados. Essas confecções de signos, a partir de signos, engendram múltiplas linguagens, as quais esculpem/produzem o que Canclini (2010) chama de hibridismos culturais. Na canção analisada no presente estudo, isso ocorre em toda sua extensão, como, por exemplo, no seguinte trecho:

> Da manga rosa/Quero gosto e o sumo/Melão maduro, sapoti, juá/ Jaboticaba, teu olhar noturno/Beijo travoso de umbu cajá/Pele macia/Ai! Carne de caju!/Saliva doce, doce mel/Mel de uruçu/ Linda morena/Fruta de vez temporana/Caldo de cana caiana/Vem me desfrutar!...

Nesse trecho é mostrada uma sofisticada composição/aproximação de múltiplos elementos variáveis, o que gera a construção de sentidos relacionados a imagens sensitivas, que visam expressar certas conexões visuais/sonoras as quais, de maneira ritmada, dão movimento à poética lúdico-erótica, presente na canção. As mesclas palpáveis de agentes somáticos (fruta/corpo-gesto/corpo-erotismo/gesto-fruto), segundo Colapietro (2016), materializam (sonoro-visualmente) de certa forma as subjetividades.

Desfrutando a "carne de caju"

O que ocorre na extensão da canção são ações de construções e desconstruções de sentidos que agem nas estruturas semiosféricas. Tais ações se dão no meio, nas dobras, no entre, de forma curvilínea e assimétrica, evidenciam uma cadência expansiva lúdico-erótica, que nos joga para "dentro" e para "fora" da canção o tempo todo. A aproximação da ideia de mulher (figurativamente) com as frutas e frutos, fazendo analogias agudas e trazendo metáforas diversas, fazem com que a capacidade imagética ganhe fluxo e velocidade à medida que somos envolvidos pela potente melodia que nos "enrosca" em seus ritmos-sonoros mestiços.

É possível perceber na canção o que Zumthor (2005) chama de materialidade da voz. Tal materialização toma todos os espaços na canção, uma vez que em sua narrativa não somente a voz se apresenta, mas o corpo inteiro (de maneira performática, entrelaçado com as frutas e suas multiplicidades imagéticas). As relações aproximadas entre corpo/natureza/cultura se expandem, se contraem, e se multiplicam nos acontecimentos narrados. Isso resulta em séries que se interconectam pelas inúmeras tessituras desenvolvidas pelos processos de sentidos gerados. Pinheiro (2016) aponta que certas sociedades possuem características ímpares de possíveis traduções. Pinheiro diz que:

> As sociedades que caminham para os lados são sociedades da tradução. As ressonâncias do mar e da planície se transferem para todas as vozes e todas as grafias. A necessidade de alimentar-se de alteridades múltiplas e interagentes em contato com a paisagem sonora e luminosa, ramificante e enroscante, pegajosa de gestos e sinais, privilegia a maleabilidade não ortogonal nas línguas e na natureza. (Pinheiro: 2016, p.23).

É percebido na canção o aparecimento de junturas sintáticas no texto (pensando aqui a canção como texto), que de maneiras "adligantes" (prendendo, agarrando) trazem tudo para si com a mesma intensidade que joga para "fora", ou seja, "dentro" da narrativa. As sensações produzidas visam provavelmente expor uma intensa relação entre o interno e o externo (ambiente). As canções provocam produções de inúmeras imagens. Flusser (2011) ensina que

> Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaços-temporais, para que se conserve apenas a dimensão do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro lado, permite reconstruir as duas dimensões abstraídas da imagem. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens. (Flusser, 2001, p. 21)

A música, enquanto elemento cultural significante, consegue gerar movimentos sensíveis/transversais tanto nos espaços, como nos atores que dialogam nesses espaços. Serve como uma espécie de "instrumento" que possibilita uma mediação entre o ser humano e o mundo, a partir da imaginação e sua respectiva capacidade de "decifrar" as imagens presentes nos diversos contextos. Sendo assim, é possível

entender que a canção atiça certas sensibilidades no que tange a uma significação poética do mundo, a partir da produção de sinestesias sonoras/visuais. Como mostra o outro trecho da canção:

> Linda morena/Fruta de vez temporana/Caldo de cana caiana/Vou te desfrutar!/ Morena Tropicana/Eu quero teu sabor/Ai! Ai! Ioiô! Ioiô!/ Morena Tropicana/Eu quero teu sabor/Ai! Ai! Ioiô! Ioiô!

Pensando a semiosfera como um intenso e conflitante espaço cultural, onde habitam os signos, e pensando também que esses signos o tempo todo a partir de condensações/convergências de diversas mídias (entendendo esse conceito como qualquer e todo instrumento/mecanismo que expresse/transporte a informação, no caso aqui, a canção como um todo) "explodem" dentro da cultura, gerando "terceiros/ novos" elementos. Ou seja, partindo desses miniaturais atos criativos, os processos de tradução aparecem em fluxos semióticos constantes.

A canção analisada na presente investigação deixa claro o fluxo potente das múltiplas relações/combinações possíveis aqui, fazendo conexão entre sujeitos e objetos da cultura (natureza/corpo/cultura). A "Morena Tropicana" materializa a fusão de corpo/ clima/objeto, onde o "caldo de cana caiana" provoca a vontade do experimento, uma vez que o "sabor" é desejado e isso gera a vontade de "desfrutar" o gosto. Séries de linguagens aparecem no corpus da canção em movimentos lúdicos-eróticos que se mostram em ritmos de vai e vem, zigue-zague (o arranjo musicalmente também apresenta essas características de contração e dilatação). Tais combinações/ritmos, segundo Canclini (2010), geram novas estruturas e práticas socioculturais híbridas. Fato esse perceptível na canção acima, pois as misturas são inevitáveis e aparecem quase que de maneira "natural".

É interessante perceber que não só na letra da canção as misturas se mostram, mas nela (música) como um todo. Alceu Valença imprime nessa canção toda sua mestiçagem musical (pensando aqui os arranjos e os diversos instrumentos utilizados, tanto os elétricos, como os percussivos). Lotman (1981) defende a complexidade inerente à codificação dos diversos signos nômades existentes, uma vez que os sistemas de códigos estão atrelados às inúmeras produções das séries (na cultura) de linguagens.

É possível dentro de exercícios antropofágicos perceber elementos importantes (textualmente falando) que muitas vezes se situam nas dobras, na porosidade das possibilidades do ato de expressão. Tal tarefa pode ser facilitada a partir de olhares sensíveis e percepções semióticas. Deve-se perceber onde se desenvolvem as confecções de linguagens relacionadas às produções culturais.

Pensando em específico sobre as obras de arte, Lotman (1978) argumenta que,

> Cada sistema de comunicação pode realizar uma função *modelizante,* e inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação. [...] A linguagem de uma obra é um dado que existe antes da elaboração do texto concreto e que é semelhante para os dois polos da comunicação. [...] A mensagem é a informação que surge num determinado texto. (Lotman, 1978, p. 45).

O texto (canção) produzido pelo artista possui a capacidade, na esfera da tradução, de possibilitar reflexões sobre as mensagens pretendidas pelo mesmo. Retomo a ideia da necessidade de uma atitude antropofágica, pois só a partir dos novos elementos produzidos, frutos dos processos tradutórios, que a cultura continuará de maneira potente/metonímica em movimentos interessantes. E isso só é possível uma vez que as experiências sensíveis sejam estimuladas dentro dos complexos laboratórios existentes no cotidiano.

Gruzinski (2001), citando a complexidade nos processos de mestiçagem do "aleatório", mostra a importância em se aproximar, de alguma forma, as grandes quantidades de elementos presentes/disponíveis. Alceu Valença aponta poeticamente na canção desenrolares semióticos antropofágicos latentes, em conexões poéticas/sonoras/visuais durante toda sua extensão. É perceptível uma construção/produção de um grande mosaico sensitivo falando sobre o corpo, o gesto e suas "amarras" sensoriais com a natureza.

Considerações sobre a "fruta de vez temporana"

É necessário ressaltar que dentro das semiosferas, segundo Lotman (1996), os encontros culturais se dão em relações combinatórias de múltiplos elementos da cultura, que se formam e se (de)formam a partir de complexos processos tradutórios. Isso acaba sendo, na visão desse autor, o que dá ritmo e forma ao que ele chama de

"continuum semiótico". Tal fenômeno ajuda consideravelmente a produção e fluxo dos sentidos produzidos pelos sujeitos da cultura, no caso aqui, Alceu Valença, com sua Morena Tropicana.

Em países latino-americanos, os leques de estímulos sonoros/visuais brotam aos montes, as conexões comunicacionais nascem e renascem a todo o momento em tecidos socioculturais caboclos/mestiços/barrocos. Nesses cenários multiformes, a complexidade pode ser encontrada nas mais interessantes produções culturais. É possível perceber na canção exercícios artesanais/poéticos contínuos sendo produzidos (de maneira antropofagicamente "oswaldiana"). Alceu desenvolve combinações sintáticos-metonímicas que sonoro-poeticamente preenchem muitas possibilidades sensitivas em se tratando da produção e ressignificação das imagens produzidas a partir da canção em questão.

No presente texto, a ideia foi tratar a comunicação como algo plural e expansivo, não pensando a mesma (comunicação) simplesmente a partir das teorias das mídias, mas, sim, mostrar como o ato comunicativo se relaciona à produção de vínculos sensitivos. Foi desejado mostrar, através da canção Morena Tropicana do artista Alceu Valença, como ocorrem processos tradutórios agudos na produção sonoro/imagética/poética, fato esse característico da música popular brasileira. Nessa canção, de maneira relativamente simples, é possível encontrar toda a complexidade presente na cultura mestiça brasileira.

REFERÊNCIAS

BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRUZINSKI, S. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampos, 1978.

LOTMAN, I.; USPENSKII, B.; IVANÓV, V. *Ensaios de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

LOTMAN, I. *La semiosfera* I. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996.

PAZ, O. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PINHEIRO, A. *América Latina: barroco, cidade e jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013.

PINHEIRO, A.; SALLES, C. A. (Orgs.). *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.

TYNJANOV, Y. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Debalo Libri, 1968.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

voltar ao índice

ARQUITETURA CULTURA

ESPUMA

MESTIÇAGEM

CABALA TECIDO

CARTOGRAFIA

LUANDA E OS SEUS TECIDOS MESTIÇOS: ARTE, PAISAGEM E CULTURA (REFLECTIR, REIMAGINAR, RECORDAR)

Abreu Paxe

1 Introdução: Enquadramento Teórico

Este artigo examina Luanda como um espaço de mestiçagem complexa, onde se entrelaçam dinâmicas culturais, religiosas, económicas e políticas. Partindo do quadro teórico de Latour (2005), Pinheiro (2012), analisamos como a cidade constitui um palimpsesto urbano que agrega em si múltiplas temporalidades. Através de uma abordagem transdisciplinar que articula semiótica da cultura (Lotman, 1990), antropologia crítica (Carvalho, 2000) e economia política dos espaços como vamos demonstrar com os nomes de bairros, demonstramos como os processos barroquizantes configuram práticas tradutórias luandenses evidenciadas em quatro dimensões fundamentais. Concluímos que a cidade opera como um organismo com narrativas em migrações fractais (Paxe, 2023), exigindo abordagens não reducionistas para sua compreensão integral.

A cidade de Luanda, com sua história de fundação colonial sobre uma paisagem pré-existente dos Axiluanda, em que esse termo não quer dizer *aximbundu* ou *axikongo*, que nos aproximaria a uma origem etnolinguística do termo, por isso entendemos que a origem deste termo é cultural nesse sentido, associando o prefixo *Axi* que significa pertencente, ao radical *luanda*, esse que provém do nome de um imposto que se pagava na área dos coqueiros e que depois vai ser o nome a ser dado a um amplo espaço geográfico cujos autores dos eventos sejam os *Kimbundus, Kikongos, Ovimbundus, Portugueses, Holandeses, Brasileiros* e outros grupos que se juntam a estes ao longo dos anos e emerge como um espaço emblemático de mestiçagem. Longe de ser um produto estático de culturas em conflito, a cidade revela-se como um "tecido vivo", um campo de forças onde o passado e o presente coexistem e se redefinem continuamente. Para desvendar esta complexidade, este artigo articula um

quadro teórico transdisciplinar. A *Teoria Ator-Rede*, de Bruno Latour (2005), permite-nos compreender a cidade não apenas como um palco para interações humanas, mas como uma rede de associações entre humanos e não-humanos, como os morros, os lagos, o mar, a arquitetura colonial e os mercados informais, que agem como mediadores sociais. A abordagem de Amálio Pinheiro (2012), que concebe a *mestiçagem como processo* intrínseco e em permanente devir, liberta-nos de noções essencialistas de cultura. Em complemento, a teoria das *Migrações Fractais* de Abreu Paxe (2023) oferece uma lente para analisar os padrões repetitivos e auto-semelhantes das migrações internas e a constituição dos espaços tanto formais quanto informais, revelando a cidade como um "organismo com narrativas em migrações fractais" onde a parte (o bairro, o *musseque*) reflete a dinâmica do todo.

Esta lente teórica dialoga diretamente com autores cruciais para a compreensão da realidade angolana. A semiótica cultural de Lotman (1990) será fundamental para ler a paisagem da cultura com seus mecanismos imprevisíveis como texto. A antropologia crítica de Ruy Duarte de Carvalho (2000) orienta a nossa análise dos rituais e das formas de adaptação. A economia como mapa político de modo como os bairros iluminam o para lá dualismo estrutural que define o quotidiano. Desta forma, o artigo se estrutura em quatro dimensões da cultura, das religiosidades, económica e política — para demonstrar como a mestiçagem se manifesta na arte, na paisagem e na cultura de Luanda, convidando-nos a refletir, reimaginar e recordar a cidade.

2 Dimensão Cultural: Semioses Urbanas

A cidade de Luanda é um sistema semiótico em constante estratificação, um *palimpsesto onde a paisagem se configura como texto,* nas palavras de Lotman (1990). A leitura desta paisagem revela camadas temporais que se sobrepõem e interagem de forma dialógica. A *camada colonial,* e os Axiluanda nomeados pelos morros, lagos, rios e mar, portanto, o simbolismo da água, o zimbo, a ilha como banco emissor do Reino do Kingo marcada pelas fortalezas portuguesas de São Miguel e do Penedo e pelas igrejas barrocas, funciona como um texto de poder e dominação. No entanto, estes edifícios foram ressignificados no período pós-independência, transformando-se em símbolos de memória nacional e resistência. A *camada modernista*, entre 1940 e 1975, é visível

nos edifícios do "Plano Diretor" em Kinaxixi e Maculusso. A sua arquitetura, embora representasse um projeto civilizacional, coexistia com uma realidade social e cultural marcadamente diferente da metrópole. Por fim, a *camada contemporânea*, visível na nova centralidade do Kilamba, com a sua arquitetura padronizada, contrasta com a vitalidade e a espontaneidade dos grafittis políticos nos musseques. Estes grafittis, dados de campo recolhidos entre 2021 e 2023 atestam, funcionam como textos de protesto e de afirmação política.

A produção literária angolana é um arquivo vivo que oferece chaves de leitura para esta complexa paisagem. O poema *Makezu* de Viriato da Cruz atende mais gente e o conto Náusea a água e suas gentes de Agostinho Neto, mostra como se dão essas transformações, podem ser lidos como metáforas da cidade, onde as dinâmicas de poder e as traduções interespecíficas se cruzam e se confrontam. *Luuanda*, de Luandino Vieira, *O cão e os caluandas* de Pepetela transformam a linguagem em um território de mestiçagem e resistência, refletindo a oralidade e a vida dos bairros. No conto *Náusea* de Agostinho Neto a forma como se refere à Samba Kimôngua mostra os processos de contacto e de transformação política, econômica, religiosa e cultural que se dão em Luanda, como se pode ler no seguinte trecho do conto: "*O velho João saía da sua cubata de Samba Kimôngua... Mas já não era a mesma ilha dos tempos antigos. Pisou uma ilha sem areia, asfaltada, com casas bonitas onde não moram pescadores*" no poema *Mussunda Amigo*, Agostinho Neto, mostra uma cartografia afetiva entre os autóctenes e as transformações introduzidas pelos processos de colonização, onde o conto e o poema se tornam o mapa de traduções interespecíficas para nos compreendermos no nacional. Através destes autores, assim como da análise do seu carnaval, da sua música e outras formas de expressões artísticas, o estudo da cultura luandense ultrapassa a mera análise dos edifícios para mergulhar nos movimentos das suas diferentes e várias narrativas e da sua memória em camadas.

2.1 A Dimensão das Religiosidades: Sincretismos em Ação

As dimensões das religiosidades de Luanda são um campo de *sincretismos em ação* e antes, em todo espaço geográfico simbolicamente habitado, onde a fé não se restringe a espaços oficiais, mas se manifesta em toda a paisagem urbana. A reconstituição

etimológica da palavra "Samba, Maianga, Sambizanga, Samba Kimôngua, Samby-Ya-Zanga" é fundamental para esta compreensão. Contrariamente à sua associação musical no Brasil, em Luanda, o termo remonta à palavra samba embora traduzida do kimbundu *kusamba*, que significa "rezar" ou "orar". Na área da Samba, como da Maianga uma planície costeira e Kalunga, Samba eram historicamente locais de rituais e de invocação a divindades das águas (Samba) ou da caça (Maianga), com a Mayenga Deus da caça, evidenciando uma geografia sagrada que ligava o mundo dos ancestrais (no alto), o mundo humano (na planície) e o domínio das divindades aquáticas. A obra de Óscar Ribas, em seu *Ilundu: Espíritos e RitosAngolanos* (1958), oferece um panorama valioso sobre a persistência e a força destas crenças tradicionais. O lado musical do termo Samba se liga à um instrumento de sopro chamado de Nsamby - que era tocado nos diferentes rituais e que também vão dar nome de Nsamby-Ya-Zanga (actual Sambizanga) e Nsambi-Ya-Kimongua (Samba Kimôngua) zona da encosta.

A religiosidade luandense, no entanto, é um tecido mais complexo. A par da persistência de sistemas de crença como a kimbanda, que se manifesta nos bairros de forma discreta, mas influente (dados recentes indicam que 68% da população ainda consulta *ngangas*), o *catolicismo popular* se enraizou em festas marianas e procissões que ressignificam o espaço urbano colonial como se pode verificar no Poema *Namoro* de Viriato da Cruz, onde essa sociedade demonstra um sincretismo evidente. Nos últimos anos, o crescimento exponencial do *pentecostalismo* tem-se revelado um fenómeno social de grande impacto. A teologia da prosperidade, frequentemente associada a estas igrejas (43 novas igrejas registadas entre 2020 e 2023), surge como uma resposta a contextos de pobreza urbana, criando novos espaços de fé e de pertença que se sobrepõem e interagem com as crenças mais antigas.

2.2 Dimensão Económica: Fractais do Poder

A economia de Luanda é definida por um profundo *dualismo estrutural* que se manifesta de forma fractal. A *economia formal*, orientada pelo setor do petróleo (72% das exportações) e por investimentos estrangeiros (com destaque para o capital chinês, segundo dados do BNA de 2023), coexiste com uma vibrante e resiliente *economia informal*. Esta, que abastece cerca de 85% da população, é um reflexo das "Migrações Fractais" de Abreu

Paxe (2023). Os mercados paralelos, como o antigo Roque Santeiro, e o trabalho das *zungueiras* (vendedoras ambulantes), representam padrões de microeconomias que se repetem e se distribuem por toda a cidade, ilustrando curiosamente pelos bairros da Petrangol, nome da refinaria instalada na zona, o bairro da Mabor, nome de uma fábrica de pneus, o bairro do Kikolo, nome da moagem, o bairro da Sonefe, dado para a central de transformação e distribuição de energia elétrica da zona industrial, há uma pertença de coalição entre o económico e a pobreza, Pierce (1958), configurando uma complexa rede de sobrevivência. Olhando para esses processos mestiços em que a economia agrega a "pobreza", a "carência", vemos como eles demonstram as trajetórias diárias e a engenhosidade na organização destas redes.

As zungueiras ao lado dos candongueiros e os bairros que adoptaram o nome de indústrias, neste contexto, são mediadoras sociais no sentido de Latour (2005), conectando a produção rural ou da periferia à mesa urbana, desafiando a lógica da economia formal e criando uma coesão social alternativa em múltiplos sentidos. Os seus movimentos, aparentemente caóticos, seguem uma lógica interna que define a circulação de bens e de pessoas na cidade. Este dualismo projecto em Luanda não é apenas económico, mas também espacial do topos e da utopia. Com a economia formal a ocupar a "Baixa" e as novas centralidades, enquanto a informalidade se enraiza nos musseques. Esta polarização nutrida de mestiçagem contribui para uma cidade fragmentada e desigual, mas também repleta de resiliência e de capacidade de adaptação que afirma os processos barroquizantes que costuram os tecidos da cidade.

2.3 Dimensão Política: Geografias do Poder

A política de Luanda não se limita aos gabinetes governamentais; ela está inscrita nas suas geografias e na sua paisagem. A *análise semiótica dos espaços, dos nomes e dos monumentos* revela como o poder se manifesta e se transforma ao longo do tempo. O *zimbu, o tady dya mungua* como moeda recolhida e caçada pelos Axiluanda, esses provinham da ilha de Luanda, cada um deles era o banco emissor do Reino do Kongo, assim como dos portos de ápia, lagos, que o mar criava a descontinuar-se na terra da Samba, da Maianga, e Samba Kimôngua, portanto, lugares que se tornaram de disputas económicas e políticas entre o Reino do Kongo e os portugueses que entenderam

constituir Luanda como espaço de afirmação económica e política. A estátua de Diogo Cão, por exemplo, passou por três fases de significação, refletindo as mudanças de regime e de narrativa histórica. O Mausoléu de Agostinho Neto, por sua vez, é um símbolo de fundação e de memória nacional, cuja arquitetura e localização semiotizam a figura do herói-fundador, bem como numa lógica centralizada e falocêntrica.

Contudo, a política luandense é também um palco de contestação e **protesto urbano**. A "Revolta dos Kuwata" (2008) e o "Movimento 15+2" (2015-2020) demonstram como os cidadãos reivindicam o seu espaço, desafiando as narrativas oficiais e reescrevendo a geografia do poder. Nestes eventos, a cidade atua como uma rede de atores (Latour, 2005) em que a praça, a rua e o *musseque* se tornam palcos de resistência. Estes movimentos não são apenas políticos, mas também culturais, pois mobilizam a música, a performance e a oralidade como instrumentos de comunicação e de organização, reforçando a ideia de que a mestiçagem luandense é, simultaneamente, cultural, social e política, olhando para o Kuduro, um estilo de música, criado nos musseques de Luanda e a forma como ele se desloca daí e invade a cidade e a media, esse gênero musical em tese é ilustrativo dos entrelaçamentos barroquizantes mestiçados pela cidade.

3 Considerações Finais

Luanda, longe de ser um espaço estático ou meramente dicotómico, revela-se como um complexo organismo mestiço, um "organismo de narrativas de migrações fractais" onde as dinâmicas de cada bairro, do musseque e dos urbanos (Maianga e Samba) já transformado pelo outro do antropoceno clássico e cada indivíduo refletem a macroestrutura da cidade. A nossa abordagem, que articulou a *Teoria Ator-Rede,* a *Mestiçagem como Processo* e a *Fractalidade Constitutiva de Luanda*, permitiu desvendar as complexas interconexões entre a cultura, a religião, a economia e a política. Demonstramos como a paisagem é um texto vivo, como as tradições se fundem com novas tessituras e como a informalidade económica molda a cidade e as suas gentes. Os processos tradutórios aqui examinados mostram como Luanda contrói sintaxes esburacadas em que os eventos se interconectam sem as partes clássicas,

indicando a necessidade de ler outros mapas na cartografia da cidade que destas mestiçagens na arte, na paisagem e na cultura em Luanda aprofundem o impacto e a compreensão angolana na vida da capital.

Em última análise, Luanda exige uma abordagem não reducionista. A cidade pede para ser olhada, ouvida, sentida, lida, portanto, em sua totalidade mestiça, convidando-nos a refletir sobre o seu passado, a reimaginar o seu presente e a recordar as muitas vozes que compõem o seu tecido social. As traduções interespecíficas que não se dão aí não são um destino, mas um processo contínuo de adaptação, resiliência e constante reinvenção heteróclita.

ARQUIVO HISTÓRICO NACIONAL DE ANGOLA. *Mapas da Cidade de Luanda: 1950-1975.* Luanda: AHNA, 2017.

CARVALHO, R. D. *A cultura como processo: dinâmicas identitárias em Angola.* Lisboa: Cotovia, 2000.

CRUZ, V. *Poemas.* 3. ed. Luanda: Nzila, 2010. p. 55-57.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA DE ANGOLA. *Censo Religioso da Província de Luanda 2022.* Luanda: INE, 2023.

KUHN, T. *The Structure of Scientific Revolutions.* Chicago: University of Chicago Press, 1962.

KUMH, E. *Economias espirituais: religião e capitalismo em África.* Nova Iorque: Routledge, 2004.

LATOUR, B. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory.* Oxford: Oxford University Press, 2005.

LOTMAN, J. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture.* Londres: I.B. Tauris, 1990.

MESCHONNIC, H. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage.* Paris: Verdier, 1982.

NETO, A. *Sagrada esperança.* Luanda: INALD, 1974.

NETO, A. *Náusea: conto.* Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.

OBRIC, M. *Monumentos e poder: a construção da memória urbana.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PAXE, A. *Migrações fractais: um estudo sobre o provérbio na cultura em Angola.* Belo Horizonte: Inmensa Editorial, 2023.

PEPETELA. *O cão e os caluandas.* São Paulo: Kapulana, 2019.

PEIRCE, C. S. *Collected Papers.* Cambridge: Harvard University Press, 1958.

PINHEIRO, A. *O meio é a mestiçagem: cultura e comunicação na era digital.* São Paulo: Editora Iluminuras, 2012.

RIBAS, Ó. *Ilundu: espíritos e ritos angolanos.* Porto: Editores Reunidos, 1958.

TINIANOV, J. On Literary Evolution. In: MATEJKA, L.; POMORSKA, K. (Eds.). *Readings in Russian Poetics.* Cambridge: MIT Press, 1971. p. 119-129.

VENÂNCIO, A. *Geografias do sagrado: religiosidade em Luanda.* Luanda: Nzila, 2015.

VIEIRA, J. L. *Luuanda: estórias.* Lisboa: Edições 70, 1964.

voltar ao índice

A CABALA BARROCO-MESTIÇA: CONEXÕES DE UM MISTICISMO MARRANO

João Lucas Nogueira

A cabala é um expoente do misticismo judaico. Segundo Scholem (2015, p. 7), a cabala é "literalmente 'tradição', isto é, a tradição das coisas divinas, é a suma judaica". Teve longa história e influenciou os círculos, entre o povo judeu, que ansiavam por aprofundar a compreensão das formas e das concepções tradicionais do judaísmo (Scholoem, 2015). Para um cabalista ortodoxo, seria uma insolência a ideia de uma Cabala mestiça. Realmente parece contraditória a ideia. Um misticismo esotérico, apenas para alguns aptos a praticá-la, cheia de segredos, de iniciações e de rituais poderia abrir-se em fronteiras fluidas, capazes de estabelecer trocas com outras práticas místicas a ponto de encaixar-se como peça de um quebra-cabeças em diversos mosaicos mestiços dos misticismos latino-americanos?

Isto só é possível pois tal desenvolvimento da cabala ocorreu em lugares, como a América Latina, que priorizaram o "antes e depois dos processos coloniais, as interações entre a multiplicidade, a variação e o menor, ativadas estas pela mútua pertença entre natureza e cultura" (Pinheiro, 2013, p. 15 e 17).

Entre os pesquisadores que analisam as formas de sobrevivência dos judeus sefarditas em locais como o Brasil, entre a fuga e a dissimulação frente à fúria inquisitorial, discute-se a inserção da cabala entre outras manifestações místicas como uma forma de fazer sobreviver algo de suas origens espirituais. Seria uma maneira de encontrar as raízes profundas que sustentam a grande árvore marrana, por sinal, mestiça ao extremo. O sefardita, cristão-novo, também chamado de marrano – explica Laplantine (2017) que esse último termo se utilizava pejorativamente. Para o autor, seria possível utilizar diversas etimologias para tratar a origem desse termo: hebraica, aramaica ou árabe, mas uma fonte filológica privilegia a palavra espanhola que designa o porco e isto se dá menos pela referência à repugnância dos marranos de comer sua carne e mais

pela conotação negativa que é vinculada ao porco por numerosas culturas. Para Foster (2006), o marrano é uma ficção, pois sua vida é marcada, desde sua metamorfose inicial, pela multiplicação de sua infinita capacidade de fazer dessa existência uma lógica do simulacro. Alguém que possui uma identidade fragmentada em mil pedaços, dono de uma biografia que jamais poderá se reconstituir, com um incansável esforço para manter sua judeidade, em seu mais recôndito interior: "o marrano é aquilo que não representa e, ao mesmo tempo, representa aquilo que não é" (2006, p. 10). Um cristão-novo que permanece secretamente como judeu, sendo profundamente modificado por aquilo que aparenta externamente. Seu corpo externo cristianizado se infiltra na interioridade judaica de modo a ambas se modificarem, a ponto, segundo Foster, do portador dessa experiência se converter em um ser marcado pela *hybris*, mostrando que o marrano é sujeito mestiço ao extremo, sem espaço para manter qualquer ideia de identidade e abrindo-lhe a dimensão de um vazio de origem. "A arte do simulacro constitui um exercício que definirá, como a nenhum outro personagem histórico, aquele que, insistindo em sua origem, tem que protegê-la negando-a" (2006, p. 15).

Provavelmente seja mesmo um reencontro com as raízes, mas, e ainda mais importante, é o fato que insistiremos em debater nesse texto, que na floresta mística do Brasil, as raízes de cada árvore não são isoladas entre si. Pelo contrário, há um grande e intrincado emaranhado rizomático, de trocas profundas de suas forças telúricas, pertinentes ou não, óbvias ou paradoxais, que fazem subir seivas em níveis cada vez mais complexos de elaboração até suas folhas. Portanto, a mestiçagem da cabala não se deu apenas como forma de fazer sobreviver de maneira velada sabedorias esotéricas ancestrais, mas também de desenvolvê-las, de angariar novas forças, de extrapolar os limites, através do contato, da união, do encontro expansivo das fronteiras em festa, das fronteiras enquanto feiras-livres, espaços de trocas, de encontros e de negociações.

> Na América Latina, região com excessivas misturas, onde múltiplas linguagens se agitam em temperatura elevada, o sistema não se estabiliza em divisões clássicas: centro-periferia, interioridade-exterioridade, espírito-corpo. A linha de fronteira se desfia, expande, dobra: torna-se movimento e fluxo, dá à luz formas breves, montagens repentinas, articulações exageradamente movediças, tudo dentro de uma natureza que prolifera, aglutina e penetra, rizomática, nas reentrâncias das linguagens. (Pereira, 2021, p. 71)

E são nas reentrâncias das linguagens místicas que a cabala se entranhou no catolicismo dominante, desde o Al-Andalus até o catolicismo sertanejo, entranhou-se no catimbó juremeiro, na umbanda, chegando à arquitetura popular, utilizando as fachadas das casas como amuletos de proteção. Esses engastes e misturas não tornam a cabala mestiça uma espécie de "variante de segunda ordem", algo menor, sem a força da "pureza" de suas "origens", o que tornaria a cabala ortodoxa como um modelo último e perfeito a ser perseguido pelos místicos latino-americanos. Pelo contrário, não se trata de uma variante de um modelo perfeito, mas de algo único, constituindo novas potências a partir do contato com as semelhanças que aproximam e multiplicam, através do uso de folhas e ervas, de palavras encantatórias, de amuletos, de feitiços, de oráculos etc. Os judeus sefarditas, saindo em fuga do Al-Andalus, convertidos à força ao cristianismo, iniciam seus percursos mestiços em processos de permanências, ocultamentos, segredos e transformações a que vão integrando-se e misturando-se. Chegando ao sertão do chamado Nordeste brasileiro, as práticas judaicas interagem de maneira oculta com o catolicismo popular, gerando práticas místicas peculiares da região. Silva e Nascimento (2025) reconhecem elementos do misticismo judaico no que chamam de religião católico-sertaneja, a partir da nomenclatura proposta por Ariano Suassuna em sua obra *A Pedra do Reino*, elementos chamados por Caesar Sobreira de *criptocabalismo:*

> Nessa "nordestíada", Pedro Diniz Ferreira-Quaderna, o personagem principal do romance, expõe os fundamentos da religião católico-sertaneja, diversa do "catolicismo rústico" ou "bastardo" caracterizado pela Sociologia. Mais do que uma religião vernácula, a religiosidade descrita nas palavras desse personagem carismático é uma prática alternativa, segundo o próprio narrador, uma mistura de maçonaria e judaísmo. Um amálgama tão inventivo, identificado no substrato cultural sertanejo, que Caesar Sobreira, Professor Titular de Antropologia da UFRPE (Universidade Federal Rural de Pernambuco), o nomeou com o neologismo "criptocabalismo". (2025, p. 14)

Silva e Nascimento (2025) ainda explicam que a crença no poder da palavra, essencial na cabala judaica, é um elemento de extrema importância na religiosidade sertaneja alternativa, derivando daí práticas culturais típicas do ambiente sertanejo, como a literatura de cordel, as emboladas e repentes, as charadas e logogrifos. Quanto a isso, os autores, ao discorrerem sobre a religião católico-sertaneja na obra de Leandro

Gomes de Barros e as contribuições que aqui chamamos de cabala mestiça, tratam da pragmática da linguagem e da utilização de palavras e gestos com poder simbólico para fins de magia, através de "encantamentos" e "desencantamentos". Para os autores (2025, p. 47), o fundamento dessa crença é profundo e remete à maneira como o misticismo judaico entende o próprio alfabeto hebraico.

Logo, a ação através da fala está na base da magia mística judaica e se configura na cabala prática

> através de palavras sagradas, nomes mágicos, talismãs e amuletos com inscrições, nôminas, salmos e orações, gematria, que é a atribuição de valor numérico às letras, visualização de nomes segredos, meditação sobre letras e nomes divinos, recitação de mantras e permutação de palavras. (Silva; Nascimento, 2025, p. 48)

Angélico (2025), em sua pesquisa sobre o "mago juremeiro", na qual aponta as contribuições dos judeus sefarditas cabalistas no catimbó juremeiro, explica que um dos reinos da jurema é chamado de Cova de Salomão e cita os seguintes pontos:

Sete penas
Por sete tribas
Minha maracá na mão
Eu sou uma cabôca véia
Da Cova de Salamão

Este outro:

Arreia, Zé Maria
Todas 12 estão aqui

Trabalhei com as 12 triba
E todas 12 estão aqui

E mais este:

Eu vi o rio

Era o rio de Jordão

Fui beber nas águas dele

A Força do Rei Salomão

Para o autor (Angélico, 2025, p. 189), há fortes indícios da existência de uma tradição de magia salomônica dentro do catimbó-jurema, dos quais seus vestígios não se encontram apenas nos pontos cantados, mas em signos mágicos utilizados durante os trabalhos e na própria ciência da jurema:

> A impressão que tenho é que, assim como as bruxas e feiticeiros ibéricos que aqui aportaram durante o período colonial, conviveram com indígenas e caboclos juremeiros e ingressaram na Jurema – os cabalistas que no Nordeste chegaram ao longo da colonização, trazendo seus próprios conhecimentos e arcabouço mágico, também o foram. (2025, p. 193)

Segundo Minkin (2018), a pesquisadora norte-americana Diana Brown descobriu na década de 1970 uma comunidade no Rio de Janeiro dedicada ao estudo e interpretação da cabala, composta inteiramente de judeus. Nesse centro, os congregantes usavam práticas de possessão de espíritos da umbanda para promover seus estudos judaicos, em que incorporavam espíritos de profetas bíblicos e travavam conversas diretas com eles. Para Minkin (2018), bem antes de participarem de cerimônias espíritas, as contribuições judaicas já estavam presentes no misticismo brasileiro. Aponta que espíritos de judeus rebeldes, sábios e prostitutas têm lugar entre as entidades do espiritismo e da umbanda.

> Entre eles haviam alguns rebeldes judeus que recusaram a opressão da religião dominante; os rabinos que invocavam forças místicas da cabala e as prostitutas judias polonesas que ofereciam conselhos sobre assuntos amorosos em iídiche. Cada um desses personagens pode ser atribuído a um contexto histórico específico de imigração judaica para o Brasil: os cristãos-novos e o primeiro rabino, judeus marroquinos, rabinos

> hassídico respeitados por imigrantes judeus da Europa oriental e as prostitutas judias polonesas. O espiritismo também tem algumas entidades relacionadas com a imigração judaica. (2018, p. 189-190)

O autor elaborou uma pesquisa em que percorre o Brasil documentando espaços espíritas e umbandistas nos quais surgem elementos do misticismo judaico. A pesquisa culminou em um documentário intitulado *Saravá Shalom* com importantes documentações sobre o assunto.

Por fim, e não menos interessante, podemos levantar mais uma hipótese sobre a contribuição da cabala mestiça no cotidiano místico popular. Vejamos este amuleto sefardita, abaixo, de proteção contra incêndio, de proteção a uma parturiente e contra coisas negativas em geral, exposto no Museu Judaico de São Paulo em dezembro de 2024.

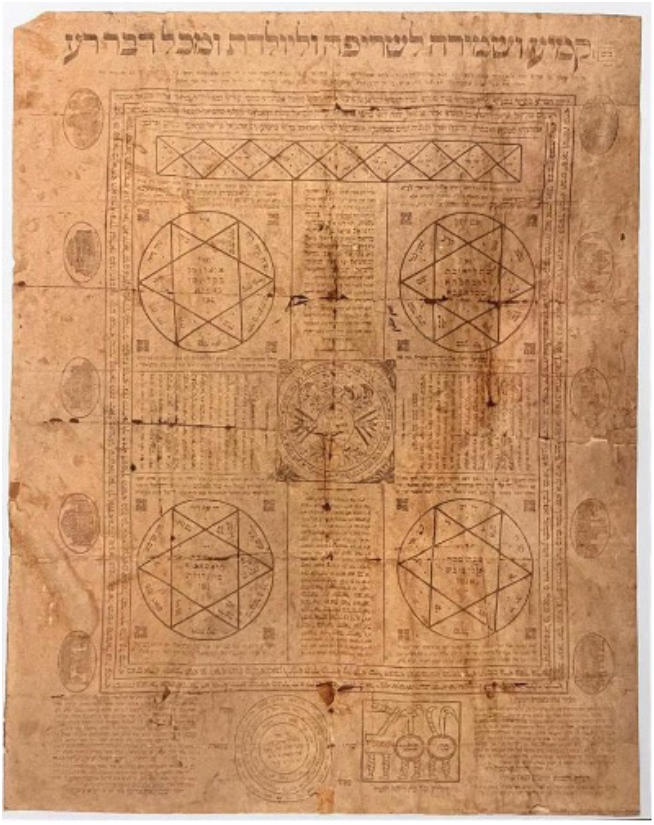


Figura 1: Amuleto de proteção cabalista sefardita em exposição no Museu Judaico de São Paulo
Fonte: acervo do autor, 2024.

Vemos na parte de cima do amuleto um conjunto formado por losangos, uma espécie de tabela mística onde é possível fazer uma série de permutas de letras hebraicas e nomes divinos, funcionando como uma espécie de "vedação", uma proteção mística para o que vem abaixo. Era um símbolo comum entre amuletos sefarditas e, mais curioso, encontrado em diversas platibandas de casas populares no sertão do estado do Ceará, como se pode ver nas fotos a seguir, em expedição realizada em janeiro de 2025 por cidades em que se conhece a participação marrana e cristã-nova em sua história.

Figura 2: Casarão na cidade de Icó-CE
Fonte: acervo do autor, 2025

Figura 3: Casarão na cidade de Icó-CE
Fonte: acervo do autor, 2025

Figura 4: Detalhe de platibanda em Limoeiro do Norte-CE
Fonte: acervo do autor, 2025.

Figura 5: Casa em Iguatu-CE
Fonte: acervo do autor, 2025.

A ideia de uma cabala mestiça permeia o universo místico popular do chamado Nordeste brasileiro. São elementos de uma cabala prática que se mistura a outros e diferentes universos místicos no grande crisol da mestiçagem brasileira. É possível identificar elementos criptocabalísticos em diferentes manifestações místicas, como a umbanda, o catimbó juremeiro e o próprio catolicismo popular. Não possui um centro unificador que conceitue e delimite suas práticas. Pelo contrário, são as práticas que fazem emergir sua existência na história oculta e subterrânea dos marranos. São práticas diversas, espalhadas, pontuais, consistentes, mas que atestam a participação e a contribuição cabalista no misticismo mestiço brasileiro. Podemos sugerir, a partir de um levantamento rigoroso dessas manifestações, que compreender a cabala mestiça pode ser um passo importante para se pensar a cabala marrana, não enquanto "tradição" fundada na história e na busca de sua manutenção, mas enquanto capacidade de adaptação criativa, de porte de um segredo, de conexão rizomática com outras raízes, tão profundas, perseguidas e sagradas quanto a própria tradição que carregam.

REFERÊNCIAS

ANGÉLICO, R. *Mago juremeiro:* bruxas, feiticeiros e cabalistas na jurema do Rio Grande do Norte. Natal: Offset, 2025.

FOSTER, R. *A ficção marrana:* uma antecipação das estéticas pós-modernas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LAPLANTINE, F.; NOUSS, A. *A mestiçagem.* Lisboa: Instituto Piaget, 2017.

MINKIN, A. Judeus no Espiritismo e na Umbanda: de entidades a adeptos. *Anthropológicas,* ano 22, v. 29, n. 2, p. 188-207, 2018.

PEREIRA, L. F. Fronteira. In: PINHEIRO, A.; PEREIRA, L. F. (org.). *Pequeno almanaque de cultura barroco-mestiça.* São Paulo: EDUC, 2021.

PINHEIRO, A. *América Latina:* barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

SCHOLEM, G. G. *A cabala e seu simbolismo.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

SILVA, M.; NASCIMENTO, L. G. M. *Leandro Gomes de Barros e a religião católico-sertaneja.* Natal: Sebo Vermelho, 2025.

voltar ao índice

AMÉRICAS LATINAS

Mara Lafourcade Rayel

(após ler César Vallejo pela tradução de Amálio Pinheiro)

Parcas são as palavras e no fim há um dizer. Pata de puma. Palavras espuma. Há um dizer de ossos e saliva. Há como mensurar a revolução que faz cada poema escrito? Parco é quem lê e não se impregna pelos A rumos de linhas palíndromos palavras proparoxítonas. Esse húmus essa dor de ver os ossos da montanha sentir as grades da cadeia tentar postar suas ilhas despegadas. Guano. Guardo telúrico em pelo e o buraco da calça em que surge o dedo a escrever no ar com saliffa. Parcos são os dias e as ondas atlânticas. A guerra contra casas, postos, famílias. E tudo sopesando impossibilitando a alvorada o dia em que em todas as línguas da América Latina se traduzam as mil facetas de uma esquina. Rádios ligados televisões novelas e a noite deita suada sobre as trevas. Gosma equina baba de lhama e subir é arrefecer o pulmão mascar as folhas nas curvas da subida. Um povo, dois povos, tantos povos uns sobre os outros habituados do sangue e de viver entre neblinas. Depois outros povos, parcos de gente, a carregar o fogo como coisa divina. E há os cães os bares as ruas paralelepípedas e as igrejas com suas torres rezas e sinas. Eu sei e não é pouco falta o fôlego mesmo porque o olhar tem de se pôr por meio de equações. Mas há vistas que se fazem e deixam à mostra suas tramas entroncamento de neurônios e coisas mais que dicotiledôneas vívidas. E o couro do bongô a soltar lâmpadas em meio a festas juninas. A cerca os porcos as trilhas noturnas noites de lua morna e todos os códigos de leis galvanizando as vidas.

O LEÃO QUE RI: A ACELERAÇÃO VARIÁVEL DAS CATEGORIAS SEMIÓTICAS NA ARQUITETURA MESTIÇA DE PANCHO GUEDES

Mila Goudet

Tristan Tzara (1896-1963), em visita a Moçambique no ano de 1962, dispara:

> É preciso vir ao fim do mundo e para mim pelo menos à África, para descobrir as coisas mais antigas, mais arcaicas e também, por estranho que pareça as coisas mais atuais, mais extraordinárias – que foram sonhadas há 30 ou 40 anos e que agora se estão a tornar realidade neste solo africano. (Tzara in Tostões, 2015, p. 8)

O dadaísta se referia à obra arquitetônica de Pancho Guedes (1925-2015), arquiteto luso-africano, que contabilizou mais de trezentas edificações construídas em Lourenço Marques, desde os anos 1950 até a independência de Moçambique (1975), quando a cidade passou a se chamar Maputo. O que Tzara teve diante dos olhos foram edifícios inclassificáveis, ao mesmo tempo modernos e antimodernos, que formavam um conjunto, mas de singularidades inesperadas, nos confins do mundo conhecido pelo ocidente.

A Lourenço Marques de Pancho vivia seus momentos de cosmopolitismo otimista, onde a utopia progressista ainda parecia ser possível. No lugar da "terra arrasada" da Europa pós-guerra, na África, havia "tudo a ser feito". Para os arquitetos modernos, crentes na arquitetura como transformadora universal da sociedade, o continente apresentava-se como um campo de provas inédito.

É admirável que Pancho Guedes tenha percebido com antecedência o esgotamento dos modelos universalizantes da arquitetura moderna europeia, dogmaticamente distribuídos nos países periféricos. Sua formação se deu na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, que seguia *pari passu* a então fresca, jovem e doutrinária arquitetura moderna de Le Corbusier. Na África colonial dos anos de 1950, a arquitetura moderna surgiu, ao menos inicialmente, como discurso de

esperança, indicando um futuro progressista, democrático e igualitário, quando os arquitetos acreditaram realmente serem os portadores deste futuro, através do desenho das cidades e dos novos modos de vida que lançariam as colônias para a "contemporaneidade". Para os arquitetos que se aventuraram a trabalhar na África, aquele foi um período fértil de experimentação da doutrina moderna. No entanto, a percepção de que o modelo universalizante não funcionaria nas colônias, assimétricas e desiguais em tudo, foi antecipado por Pancho Guedes com propostas arquitetônicas inaugurais. Ainda que o arquiteto não proclamasse um discurso ativista e libertário para as colônias, foi por meio da sua prática profissional e artística que seu posicionamento se efetuou, no entre-dentro-fora do embate colonial/anticolonial.

> Acho que a preocupação em sublinhar a diferença da cultura africana é uma espécie de *apartheid* cultural. Acho que os criadores são sempre mágicos, onde quer que se encontrem, na Europa, em África ou na América. Acho que nos devíamos interessar pela universalidade da arte, pelas forças que levam as pessoas a fazerem coisas, em vez de tentar descobrir diferenças sem importância. (Guedes in Pomar, 2010, p. 70)

A obra de Pancho Guedes se dá na relação entre a paisagem e as culturas africanas, em atrito alegre com sua formação eurocêntrica moderna. Sua crítica ao pensamento universalizante foi concreta e relacional, embora as questões étnicas em debate nessa época nunca tenham ocupado, de fato, o cerne do trabalho de Guedes. Aliás, todo elemento por ele pinçado dos universos formais, não importando se primitivo, vernacular ou erudito, europeu ou africano, foi devidamente devorado, deglutido e aculturado, de modo que sua arquitetura não se configurou "[...] suficientemente erudita na perspectiva ocidental, nem suficientemente arcaica para os que anseiam pelo exótico" (Figueira, 2016, p. 105).

Pancho devolve a historicidade e a narrativa à arquitetura, aproveitando das gramáticas dos estilos passados e modernos somente aquilo que lhe convém, com liberdade iconoclasta. Os vestígios de Gaudí e de Frank Lloyd Wright, as frases dadaístas, pinturas cubistas e surrealistas, a influência dos arquitetos brasileiros e sul-africanos, a cultura moçambicana e indígena-africana surgem em sua arquitetura como estruturas vivas e delirantes, sem mimese nem síntese. "Ao princípio eu era todos os outros", disse Guedes (Figueira, 2016).

O arquiteto defendia que a dimensão escultórica de sua obra atravessaria o tempo e que é maravilhoso que edifícios desenhados para uma coisa, depois, possam se tornar outras. Não é a funcionalidade que sustenta a duração de sua arquitetura no tempo; ao contrário, é o excesso de significados anacrônicos que garante que não sucumba (Figueira, 2016). Quando falhar a função, ainda persistirá a plástica escultórica e novos usos poderão ser arranjados. "Daí decorre que o Saipal (1954), inicialmente uma padaria com a forma de um enorme pão português, seja agora uma loja de materiais de construção, e possa vir a ser, quem sabe, o futuro museu de arte moçambicana." (Figueira, 2016, p. 105).

Figura 1: Padaria Saipal e a forma do pão português.
Fonte: https://www.flickr.com/photos/93413851@N07/albums/

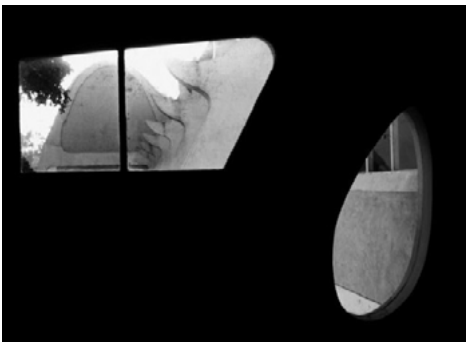


Figura 2: Formas orgânicas da padaria Saipal

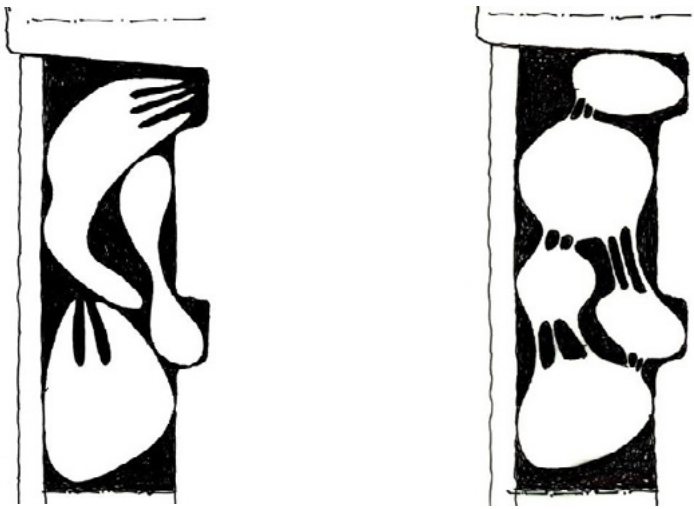
Figura 3: "Vértebras" de concreto

Fonte das imagens: https://www.flickr.com/photos/93413851@N07/albums/

Pancho Guedes desmancha e reorganiza as funcionalidades mecânicas dos edifícios, daí que da ossatura estrutural de um prédio e de suas testadas possam nascer vértebras e dentes, edifícios grávidos de outros edifícios (Figueira, 2016). Não que a máquina seja negada por Guedes, mas ele reclama para si a tarefa de "[...] inventar edifícios crus, audazes e vigorosos, sem gosto, absurdos e caóticos" (Guedes in Figueira, 2016) e emenda:

> Os nossos edifícios serão organismos artificiais, bonecas e monstros mecânicos, ronronando e baforando, soprando e assobiando, contendo divisões com o bramido abafado das conchas do mar, quartos negros, corredores lascivos, salas de multiplicações infinitesimais, casas viscerais viradas ao avesso. Devemos ouvir as vozes que nos falam do outro lado dos sonhos - devemos estar atentos aos suspiros e visões dentro de nós próprios para que o arquipélago das necessidades, ideias, sonhos, desejos, obsessões se erga para revelar o continente afundado da função total. (Guedes in Verlag, 2008, p. 56)

Sua obra recupera a dimensão primitiva, sensual e dramática da África (Ana Tostões) como o único caminho possível para a emancipação do continente, mas não só. O que Pancho queria era reivindicar para toda atividade da arquitetura o desejo, o sonho, a emoção, o delírio e as sensações e, para isso, nega distinções entre arquitetura, poesia, pintura, escultura e desenho. Seu manifesto proclama: "Eu reivindico para os arquitetos os direitos e liberdades que os pintores e poetas usufruem há tanto tempo." (Guedes in Tostões, 2016, p. 5).



Figuras 4 e 5: Desenhos de estudo - O Leão que Ri
Fonte: https://www.flickr.com/photos/93413851@N07/albums/

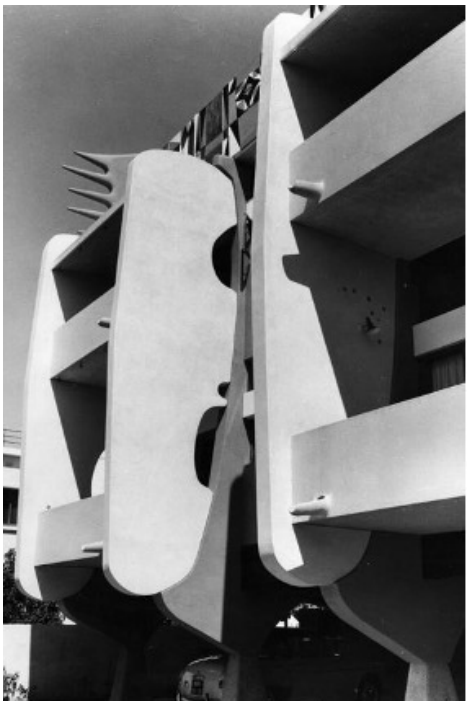


Figura 6: Detalhe da Fachada - O Leão que Ri

Figura 7: Gradil escultórico - O Leão que Ri

Fonte: https://www.flickr.com/photos/93413851@N07/albums/

A estratégia projetual de Guedes partia da polissemia, pois para ele os saberes eram indivisíveis. Por essa razão, as artes plásticas eram disparadores poéticos de seus projetos arquitetônicos e vice-versa.

Os saberes, muitas vezes considerados secundários no campo disciplinar da arquitetura, foram, para Guedes, norteadores de seus projetos, desde o surgimento das ideias e o desenvolvimento dos partidos formais até a escolha dos materiais e a relação com os lugares e suas histórias (Brkljacic e Giani, 2021).

Figura 8. Gradil escultórico - O Leão que Ri
Fonte: https://www.flickr.com/photos/93413851@N07/albums/

O edifício residencial O Leão que Ri (1958) é uma das obras mais representativas da produção de Pancho Guedes. Enquanto trabalhou em Maputo, seus edifícios residenciais não se limitaram à metáfora da "máquina de morar" - *machine à habiter,* como pregava Le Corbusier (Figueira, 2013). Esse foi o próprio arquiteto que construiu para si, como um laboratório contínuo de pesquisa poética e artística.

O Leão que Ri apresenta planta-baixa com modulação estrutural extremamente racional, quase palladiana, enquanto os desenhos das seções transversais mostram o interior visceral, como se o edifício fosse um organismo vivo e mole, zoomórfico. As fachadas possuem elementos decorativos como empenas dentadas, pilares assimétricos, gárgulas, painéis com grafismos primitivos, texturas contrastantes e materiais inesperados.

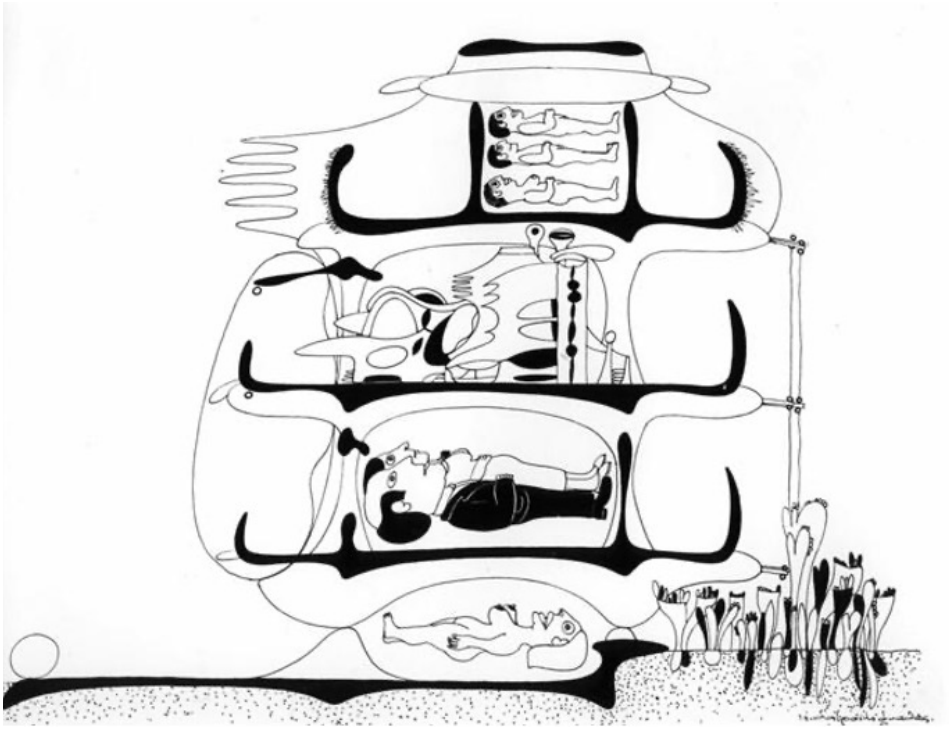


Figura 9: Seção transversal - O Leão que Ri
Fonte: https://www.flickr.com/photos/93413851@N07/albums/

O Leão que Ri enverga as categorias semióticas - primeiridade, secundidade e terceiridade - que são encadeadas vertiginosamente, para conectar/imantar ritmicamente significados múltiplos, que não foram e nem serão totalmente esclarecidos (Pinheiro, 2013). É o excesso do fluxo informacional em movimento que constitui sua sólida estrutura semântica. A liberdade formal de Guedes manipula e intromete um campo disciplinar em outros para dialogar com as coisas visíveis e invisíveis da paisagem da África. Arquitetura brutal, mas não brutalista, anímica sem ser alegórica, formal, porém descolada de cacoetes estéticos nostálgicos ou ingênuos. Todas essas características combinam com a definição de liberdade criativa, no período em que os valores arquitetônicos buscavam universalidade. Pancho não escapou ileso do racionalismo construtivo: ao contrário, fez questão de incluí-lo como mais um elemento formal contaminante em seu trabalho.

Figura 10 e 11: Imagens do edifício no final dos anos 1990 - O Leão que Ri
Fonte: https://www.flickr.com/photos/93413851@N07/albums/

Atualmente, a maior parte da obra de Pancho Guedes em Maputo está em mau estado, camuflada na materialidade depauperada da cidade. O Leão que Ri adaptou-se aos tempos, como o organismo vivo que sempre foi. Seu corpo está gasto e sujo, mas segue como intensidade e presença na paisagem. Monstruosamente belo, reencontra seu primitivismo no escombro da vanguarda moderna. Guedes lança feitiços e profecias. "Os edifícios ainda pertencerão um dia às pessoas, a arquitetura ainda se tornará real e viva e a beleza ainda será calorosa e convulsiva" (Guedes in Verlac, 2008, p. 56). Parece que, na sua obra, suas previsões se concretizaram, Pancho.

BRKLJACIC, M.; GIANI, E. El saber necesario: reevaluando didácticas del proyecto: Pancho Guedes y la outra modernidad. AREA, Buenos Aires, v. 27, n. 1, p. 1-11, 2020. Disponível em: www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2701/2701_brkljacic_giani.pdf. Acesso em: 29 jul. 2025.

FIGUEIRA, J. A mão que embala o berço: Pancho Guedes dentro e fora do Team 10. In: TABORDA, C. (Org.). *Lisboscópio: Portuguese official representation.* Mostra Internazionale di Architettura. Lisboa: IA – Corda Seca, 2006. p. 99-109.

_____. Ética e estética e tudo o mais: o brutalismo na obra de Pancho Guedes. In: X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL – ARQUITETURA MODERNA E INTERNACIONAL: CONEXÕES BRUTALISTAS 1955-75, Curitiba. *Anais....* Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2013. Disponível em: docomomobrasil.com/wp-content/uploads/2016/08/CON_21.pdf. Acesso em: 29 jun. 2025.

GUEDES, P. Vitruvius Mozambicanus. In: VERLAG, C. M. (Org.). *Pancho Guedes: an alternative modernist.* Swiss Architecture Museum (SAM), n. 3. Basileia: Christoph Merian, 2008.

PINHEIRO, A. *América Latina:* barroco, cidade, jornal. São Paulo: Intermeios, 2013.

TOSTÕES, A. Visões cruzadas: um laboratório de arquitetura entre global e local – Estudo Prévio. *CEACT/UAL – Centro de Estudos de Arquitetura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa,* 2016. Disponível em: estudoprevio.net/ana-tostoes-visoes-cruzadas-um-laboratorio-de-arquitetura-entre-global-e-local. Acesso em: 21 abr. 2025.

_____. Modernidade africana: é preciso vir ao fim do mundo para descobrir as coisas mais actuais e extraordinárias. *Revista de Arquitectura/Urbanismo/Sustentabilidade* (AUS), n. 17, p. 4-10, 2015. Disponível em: revistas.uach.cl/index.php/aus/issue/view/11. Acesso em: 3 ago. 2025.

_____. O arquiteto Pancho Guedes. In: POMAR, A. (Org.). *As Áfricas de Pancho Guedes: colecção de Dori e Amâncio Guedes.* Catálogo. Lisboa, 2010. Disponível em: guedes.info/catalogo_pancho_africa_070%20(2).pdf. Acesso em: 3 ago. 2025.

voltar ao índice

CARTOGRAFIAS DO CORPO-MIGRANTE: ONTOPOÉTICAS DA DESTERRITORIALIZAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Urbano Nobre Nojosa e Vito Antico Wirgues

A intersecção entre semiótica e geografia, sob uma perspectiva latino-americana, revela como signos e espaços se entrelaçam em processos geoantropofágicos — onde paisagens e culturas são devoradas, regurgitadas e ressignificadas. Propomos uma análise ontopoética do território, examinando não apenas suas coordenadas físico-naturais, mas as narrativas orais, literárias e religiosas que o constituem.

Nesse contexto, a relação entre linguagem e território se torna fundamental, pois a língua não é apenas um veículo de comunicação, mas um elemento que molda identidades e percepções. Propomos investigar como essa literatura utiliza a estética do sertão para narrar não apenas a aridez física, mas as aspirações, dores e resiliências de um povo. Através de uma leitura crítica, abordaremos: a potência da oralidade na construção das memórias coletivas; a presença da natureza como um personagem ativo nas narrativas; as intersecções entre cultura popular e alta literatura que revelam lutas sociais.

Esses eixos nos levam a uma compreensão mais ampla das complexas interações entre o humano e o espaço, onde cada história contada ecoa as vivências de sua geografia, formando um mosaico diversificado que desafia as normas e estruturas estabelecidas. Ao problematizar essas questões, buscamos não apenas entender o passado, mas também iluminar os caminhos que podem ser trilhados para um futuro mais justo e plural.

As formas culturais marcadas por uma rica tapeçaria de mestiçagem e festividade se manifestam em cartografias poéticas e ontopoéticas ao território do Brasil e América Latina. Em vez de um mapeamento convencional, investigamos a "cartografia oral" e a "ontocartopoética", no exame de como as crônicas, romances, poesias e imagens e outros gêneros midiáticos se traduzem e se expandem para a compreensão do espaço geográfico, numa função entre a possibilidade inacabada de completudes das ações e

o incorporar das contradições a partir da análise de sistemas abertos e autopoiéticos, para isso, serve-se da inclusão diferencial rítmica entre humanos e nãohumanos à contribuição de novos processos e estruturas de criação a realidades espaciais, semióticas e culturais.

Ao analisarmos os relatos de obras literárias brasileiras como o *Quinze* (Raquel Queiroz), *Seara Vermelho* (Jorge Amado) e *Vidas Secas* (Graciliano Ramos) enfatizamos o olhar para as migrações, em três eixos formantes de construção do imaginário da vida do nordestino. No primeiro momento, podemos identificar a saga de sofrimento da seca como ambiente, o imaginário da aridez da vida a partir da simbiose com a natureza árida do sertão; o caráter da rispidez das personagens entrava em sintonia com a dureza da vida do ecossistema da caatinga. Em outro momento narrativo, mostramos as migrações para a ocupação da Amazônia, que – apesar de pouca bibliografia sobre essa saga dos soldados da borracha – foi o segundo maior movimento migrante de nordestinos, composto principalmente pela população cearense. E, por fim, a trama do ciclo de industrialização de São Paulo e Rio de Janeiro, fruto de uma política de estímulo migratório de nordestino para edificar um projeto de metrópole do Brasil moderno.

Em *Seara Vermelho*, depois da demissão do velho Jerônimo e de sua mulher Jucundina, restam-lhes emigrar "em busca do país de São Paulo". Montaram os pertences no jumento Jeremias e, a pé, começa a migração dos parentes com a longa viagem que se torna uma provação de resistência à sede, à fome, aos perigos, às doenças e ao luto. Enfim, sobrevivem quatro membros da família, que consolidam a condição da vida do retirante, ao representarem a dramatização da sobrevivência, como um movimento triádico de incapacidade, resistência e esperança. A trama desse romance revela as conexões entre resquício do cangaço, do aparato da força policial do Estado, acampamentos de fanáticos penitentes, Revolução Constitucionalista em São Paulo, a inserção do exército em ampliar fronteira do Mato Grosso, o levante comunista, o presídio da Ilha Grande e anistia política. Praticamente, no *Seara Vermelho* temos um perfil histórico do Brasil no século XX, com o lastro de percepção sobre a dinâmica dos rearranjos sociais, em que pensar um modelo de "civilidade" moderna para o Brasil, com a integração territorial nacional.

Em *Vidas Secas*, a história se desenvolve numa fazenda familiar, com a contratação de Fabiano como vaqueiro. Inicia o jogo narrativo a partir da desavença com o Soldado Amarelo, em que Fabiano acaba sendo preso, maltratado e humilhado. Nesse contexto, as relações de dominação e exclusão revelam a violência, ao mesmo tempo a insatisfação com o mundo e com a situação do homem bruto e selvagem do campo, diante de uma violência institucional, pois a migração denuncia a ausência de destino presente e a desesperança da vida. A história é de migrações entre secas, a permanência é um estado descontínuo, o ciclo é de mobilidade territorial entre uma e outra seca, em que se cria uma dinâmica do trabalho, da organização familiar, da ocupação territorial.

Em *O Quinze*, o personagem Chico Bento comunica para Conceição que está pensando em ir para o Norte, que havia uma indústria extrativista da borracha nos seringais do Amazonas. Os soldados da borracha eram nordestinos convocados para trabalharem como seringueiros a fim de atender à demanda de borracha à época da Segunda Guerra, logo após o Japão interromper o fornecimento asiático de borracha para os Estados Unidos. Essa "Batalha da Borracha" teve uma conotação cívica na luta contra o nazismo.

A Batalha da Borracha (1942-1945), sob o discurso cívico de combate ao nazismo, mobilizou 60 mil nordestinos para a Amazônia. Desses, metade desapareceu na selva – vítimas da malária ou do esquecimento histórico. Mais do que uma migração, foi uma reterritorialização forçada, onde corpos viraram moeda de troca geopolítica.

O processo migratório dos nordestinos como soldados da borracha reterritorializa o estado do Acre, o processo de migração de populações nordestinas tinha um intuito econômico e também de domínio territorial, pois conseguiu suprir a ocupação territorial da região Norte. Por outro lado, a mesma fúria desenvolvimentista foi concebida com a migração de nordestinos para a industrialização da região Sudeste, com maior magnitude em São Paulo.

Esses dois processos de migrações de nordestinos para a região amazônica e a industrialização de São Paulo teve uma implicação violenta de desraizamento de milhares de pessoas, incapazes ou sem alternativa para resistir à política migratória.

Como lembra Haesbaert (2004), a desterritorialização é sempre reterritorialização em cadeia: os soldados da borracha que desaparecem na selva não são vítimas passivas, mas agentes de uma ocupação territorial violenta – ainda que invisibilizada.

A viagem religiosa como contraposição à migração forçada

Cerca de três milhões de muçulmanos realizam a peregrinação, ou Hajj, para a cidade sagrada saudita de Meca, em que de forma uníssona gritam *"Labbayk Allahumma Labbayk"* ("Aqui estou, Senhor!"). Esse momento é concebido para a oração, a meditação e o recolhimento de um corpo que precisa de diálogo transcendental e que ao mesmo tempo é algo secular, tradicional e cotidiano, pois, apesar da distância, existe a orientação diária de realizar cinco preces dirigidas para Caaba. Este, um ícone arquitetônico construído por Abraão, que simboliza a referência sagrada de mediação, de encontro, de síntese de reflexão com a vida, em que a viagem torna-se a oportunidade de reconciliação consigo e a percepção dialógica com o outro, que apesar de serem diversos culturalmente possuem um olhar semelhante dos preceitos de religação com a vida. Isso porque os peregrinos vão ao monte Ararat para orar, seguir os rituais do profeta Maomé, e depois ao Mudalifah, onde realizam orações noturnas e recolhem pedras para atirarem contra as três pilastras (que faz referência, segundo o islamismo, a um ponto em que o demônio quis convencer o profeta Abraão de não decapitar seu filho, como Deus solicitara) e, mais tarde, sacrificam animais. Por fim, ao final desses rituais, os peregrinos retornam a Caaba para caminhar sete voltas e podem sair para normalidade de suas vidas cotidianas.

A tradição da viagem, para o muçulmano, faz parte do imaginário da sociedade islâmica na Baixa Idade Média, que teve uma expressiva produção bibliográfica de relatos de viagem com o intuito de criar uma memória das experiências de peregrinação de forma escrita. Esse hábito teve uma influência significativa e se tornou um gênero literário, gênero *rihla* (no início essa palavra árabe significava viagem).

Essa experiência muçulmana de viagem como um procedimento de reconciliar–se espiritualmente com Deus também faz parte da tradição católica brasileira, com maior força na região do Nordeste, representada pela peregrinação de São Francisco, em Canindé, e Padre Cícero, em Juazeiro do Norte, ambos no Ceará. Em Pernambuco, com o maior teatro ao ar livre do mundo, o projeto arquitetônico de Nova Jerusalém

ocupa uma área de cem mil metros quadrados, equivalente à fração de um terço da Jerusalém original. Delimitada por muro com extensão de três mil e quinhentos metros, há setenta torres com sete metros, que correspondem aos nove cenários das passagens da morte de Jesus Cristo. Por estar situado numa região em meio ao clima árido do agreste nordestino, é semelhante à cidade de Judeia na época de Jesus.

Na mesma perspectiva, a cidade de Aparecida do Norte, em São Paulo, é o maior centro de peregrinação religiosa do Brasil, com público de oito milhões de visitantes por ano no Santuário da Aparecida do Norte. Enfim, podemos afirmar que essas práticas religiosas criam uma dinâmica de conceber a viagem como um processo de reconciliação e liberdade espiritual, que faz parte do imaginário popular de vivenciar uma experiência religiosa de forma intensa. Fato é que cada vez mais os peregrinos de Santiago de Compostela afirmam que não conseguem descrever essa experiência, pois é um processo subjetivo e particular de cada peregrino, em que sua vida pode ser silenciosamente refletida durante um caminhar solitário e tão conflitante em sua consciência.

Se a migração nordestina é marcada pela dor, a peregrinação (seja o Hajj muçulmano ou a romaria a Juazeiro do Norte) oferece um sentido transcendental ao deslocamento. Enquanto os retirantes são corpos expulsos, os peregrinos são corpos que se lançam em busca de cura simbólica. Essa mimese espacial revela como o sagrado se territorializa no semiárido.

Corpos em trânsito: multiterritorialidade e hibridismo

Outra experiência do corpo no processo de viagem é a condição do corpo dos migrantes, refugiados e deslocados. Os relatos históricos desses indivíduos deixam claro que o processo de sociabilidade acontece de forma primária com o corpo, pois, em sua maioria, o domínio dos códigos linguísticos e culturais não ocorre de imediato, restando-lhes o corpo como mecanismo de sociabilidade e mediador de conflitos. Nesse momento, podemos dizer que a percepção corpórea é a mediação do mundo, a relação corpo e mundo assume um sentido territorial, pois os corpos são mediações capazes de configurar um sentimento de pertencimento, de natividade e território. O corpo nipônico não consegue criar o disfarce, a máscara, pois a percepção corpórea revela de imediato o seu território, sua ancestralidade e por fim uma percepção de nacionalidade. Os nipo-brasileiros no

Japão vivem um paradoxo corporal: seus corpos são lidos como "japoneses" no Brasil, mas como "estrangeiros" no território ancestral. Essa dialética do pertencimento (Sack, 1986) mostra que a territorialidade não é biológica, mas performática.

Entretanto, esses corpos nipônicos brasileiros, quando retornam para o Japão, são considerados *dekasseguis*, estrangeiros, brasileiros. Nesses momentos, a articulação corpo e cultura assume outro jogo: para os japoneses somente a descendência não propicia um sentimento de nacionalidade, de pertencimento, de territorialidade[1]. Enfim, os conflitos perceptivos de identidade se configuram num ambiente de tensão: por um lado, temos o corpo que não consegue se transfigurar em brasileiridade, pois são as memórias corpóreas do território nipônico no Brasil que, por outro lado, também não são mais japonesas. Existe uma mestiçagem apesar de ainda perdurar sentimentos de uma ancestralidade corpórea nipônica.

Podemos identificar que a mestiçagem dos corpos fomenta uma experiência do hibridismo corpóreo que se articula numa dimensão de diversidade e diferença como processo de dimensionar variáveis identidades múltiplas. Enfim, a experiência global fez com que as culturas se contaminassem e criassem uma complexidade corpórea a partir da diversidade e diferença. A multiterritorialidade (Haesbaert, 2004) não é um fenômeno novo, mas na globalização torna-se corpo político: o migrante carrega consigo fronteiras internas, desafiando muros físicos como os EUA-México ou Israel-Palestina.

Viagem como expressão da libertação do corpo

A Modernidade tentou solucionar a questão da diversidade, diferença corpórea e cultural com a universalização da ideia de cidadania. Entretanto, essa concepção tornou-se redutora de sentido, pois os indivíduos não aceitam a ideia de unidade formal proposta pelo modelo de cidadão nacional, mas ao contrário almejam criar uma identidade pautada pela capacidade de pensar e ser diferente.

Diante desse impasse, em que o modelo Moderno não corresponde ao nosso imaginário de diferença e diversidade, a lógica mercantil de consumo também não configura um quadro nada positivo de pensar a universalização, por isso é necessário pensar novos

[1] "A territorialidade, como um componente do poder, não é apenas um meio para criar e manter a ordem, mas é uma estratégia para criar e manter grande parte do contexto geográfico através do qual nós experimentamos o mundo e o dotamos de significado." (SACK, 1986, p. 219)

acordos universais a partir de uma prática de negociação, em que os direitos universais não podem ser *a priori* um ideal normativo, mas uma decorrência política do debate, de construção de hegemonia e da perspectiva de futuro da sociedade. Enfim, é impossível pensar religiosidade, política e arte sem corpo. Resta-nos contaminar os corpos, para enfrentar a dinâmica acelerada da globalização, sem perder o horizonte de deslegitimar o corpo-mercadoria, como corporeidade do cosmético, para repensarmos a ideia de corpo como alteridade e diversidade cultural. Resta-nos enfrentar a falência do projeto moderno de corpo cidadão sem cairmos na mercantilização da globalização.

A geoantropofagia latino-americana não é apenas um devorar de espaços, mas uma ontologia da resistência: onde há muros, há corpos que os escalam; onde há seca, há narrativas que umedecem a memória. Se a modernidade fracassou em homogeneizar corpos sob a bandeira da cidadania, a resposta está na mestiçagem como projeto político – não como harmonia, mas como conflito criador. Como dizem os peregrinos de Juazeiro: "O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão".

REFERÊNCIAS

AMADO, J. *Seara vermelha.* Rio de Janeiro: Record, 1999.

BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *Modernidade líquida.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas. v. 1: Magia e técnica, arte e política.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMÕES, L. de. *Os lusíadas.* São Paulo: Virtual Books, 2008.

GIDDENS, A. *As consequências da modernidade.* São Paulo: Edunesp, 1991.

HAESBAERT, R. O mito da desterritorialização e as "regiões-rede". In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA, 5., 1994, Curitiba. *Anais...* Curitiba: AGB, 1994. p. 206-214.

_____. *Des-territorialização e identidade: a rede "gaúcha" no Nordeste.* Niterói: Eduff, 1997.

_____. Da desterritorialização à multiterritorialidade. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 9., 2001, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPUR, 2001a. v. 3.

_____. A multiterritorialidade do mundo e o exemplo da Al Qaeda. *Terra Livre*, n. 7, São Paulo: Associação dos Geógrafos Brasileiros, 2002a.

_____. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna.* São Paulo: Loyola, 1992.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (org.). *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

LACOSTE, Y. *A geografia: isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra.* Campinas: Papirus, 1988.

QUEIROZ, R. *O quinze.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

RAMOS, G. *Vidas secas.* Rio de Janeiro: Record, 2002.

SACK, R. *Human territoriality: its theory and history.* Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

voltar ao índice

MUTAÇÃO

TRANSIÇÃO

COMUNICAÇÃO

OURO

ESTÉTICA

VOZ

CINEMA

A TRADIÇÃO É A SOMA EM CONTÍNUA MUTAÇÃO: AUGUSTO DE CAMPOS E POESIA CONCRETA

Audrei Aparecida Franco de Carvalho

Quando penso em generosidade intelectual, a primeira imagem que me vem à mente é o dia em que estive na casa do poeta Augusto de Campos, em 2006, época em que desenvolvia meu mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo.

Essa mesma generosidade intelectual também se manifesta no professor Amálio Pinheiro; dois poetas aquarianos, conectados ao coletivo e às inovações, cada um a seu modo.

A generosidade é um ingrediente essencial para a manutenção de uma tradição viva, aglutinante, em contínua mutação, tal como o pão que sacia a fome. Os encontros com poetas generosos são um prato cheio para acalentar a fome dos estudantes, como eu, naquela tarde em que estive com Augusto de Campos.

Lembro daquele encontro de trás para frente: comentei que nunca tinha visto a série Poetamenos (1953) impressa, apenas reproduzida em livros. Ele se levantou e, minutos depois, voltou com um exemplar comemorativo dos vinte anos da série de poemas e me deu de presente.

Antes disso, tive uma aula a respeito da poesia concreta e dos procedimentos criativos do poeta: sobre a tipografia, a fonte Futura como ponto de partida e as mudanças ocorridas nas tecnologias empregadas. A Letraset, tecnologia que ficou no passado, em que a letra era transferida para o papel por meio de fricção. Sobre o poema Anticéu e os desafios no uso do alfabeto Braile, as aproximações formais com a letra "L" e sua representação tátil através de três. A diferença das cores, a preferência por trabalhar com as cores complementares. As soluções gráficas no poema Pulsar, em que um "e" se transforma em estrela.

Tudo isso em uma conversa tranquila, como aquelas que se têm com um amigo de longa data, às vezes interrompida pelo barulho da obra no apartamento ao lado.

A conversa fluiu... desembocou em um mestrado e, depois, em um doutorado. Mas isso já é outra história.

VOZEIRAS – O QUE É TER VOZ PARA VOCÊ?

Carolina Vidal Ferreira

nós humanos, existimos na linguagem,
e que todo o ser e todos os afazeres humanos
ocorrem, portanto, no conversar.
Maturana e Verden-Zöller (2004, p. 10-11)

Historicamente, as vozes das mulheres estão sob intenso ataque patriarcal para que sejam silenciadas, reforçadas por "abstrações generalizadoras como Homem, Sujeito e Ser, sempre relegou a um plano absolutamente secundário a existência encarnada, única, singular e irreproduzível que cada um de nós efetivamente é" (Cavarero, 2011, p. 9). Gostaria de ressaltar, entretanto, a insurgência e a insolência de mulheres que ousam levantar sua voz sobrepondo-se ao silenciamento e à opressão. Para essa reflexão, proponho aqui um breve recorte dentro de uma pesquisa cinematográfica durante a produção do documentário *Vozeiras: Pulsar Cultural da Periferia.* O documentário está em fase de finalização e foi dirigido por Carol Vidal, Lika Rosa e Laila Manuelle. Sua concepção derivou de minha pesquisa de mestrado *As Mulheres no Slam: Poesia, Feminismos e Insurgência*, com orientação de Amálio Pinheiro no curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

Em relação à sua temática, o filme aborda quatro assuntos principais: 1: protagonismo feminino na política e na cultura periférica de São Paulo; 2: o audiovisual no Slam; 3: Slam – Pesquisas Universitárias; 4: abordagem autodocumental do fazer do filme. Com uma estética entrecortada por ilustrações, imagens de ruas e vias de São Paulo, órgãos e terminações nervosas e sanguíneas do corpo humano, o filme traz o depoimento de 35 pessoas, entre elas, 28 mulheres envolvidas com arte, ativismos, poesia, política, cidade, universidade, além da equipe realizadora do filme, em que me incluo como diretora. Alguns elementos costuram essa trama, como o território, a paisagem urbana, a zona leste, a periferia, o amor pela cultura, o afeto e a voz.

São mulheres de diferentes classes sociais, identidades de gênero e atuação, e fizemos a elas uma pergunta em comum: "o que é ter voz para você?". Para esta coleção de textos insolentes, trago um recorte de vozes libertárias, e consequentemente seu par, a escuta. Como disse Ivone Ribeiro: "não é fácil ser ouvido". Por conta da limitação do texto impresso, usarei aqui transcrições dos depoimentos, mas deixo o convite para assistir às gravações em vídeo no documentário *Vozeiras: Pulsar Cultural da Periferia,* dessa forma, elementos materiais como a captação da imagem da pessoa, timbre de voz, entonação, sotaque e ambiente ao redor podem ser observados.

Adriana Cavarero, em seu livro *Vozes Plurais - Filosofia da expressão vocal*, reforça a importância política da voz encarnada, em oposição à abstração do *logos* desvocalizado focado apenas no significado:

> Sintonizar-se com a sonoridade da palavra e enfatizar o gozo corpóreo, o canto da carne, a pulsão rítmica da qual jorra não é de fato suficiente para salvar a própria palavra do abraço mortífero do logocentrismo (...) a estratégia voltada a neutralizar a potência da voz é a mesma que fez permanecer inaudito o acontecimento "a várias vozes", diversas uma das outras, do fenômeno da palavra. (Cavarero, 2011, p. 31)

A multiplicidade de vozes, ao invés de ser exaltada como riqueza de possibilidades, geralmente é achatada a poucas vozes dominantes, institucionais, totalizantes das narrativas hegemônicas, tradicionais. A professora universitária Silvia Borelli, em um dos depoimentos, acrescenta: "Vozeira (...) já vem a ideia de multiplicidade, de barulheira, de um monte de gente colocando pautas, falas, vozes. E, obviamente, o pressuposto da vozeira é a escuta (...) É peitar a institucionalidade, é peitar o oficial, é peitar o hegemônico".

Malu Gomes, migrante nordestina, articuladora do Ponto de Leitura do Jardim Lapena, relembra seu passado de quando não ousava usar sua voz para o confronto:

> Antigamente eu não sabia muito lidar com esse conflito da voz. Quando eu começava a falar e vinha homem e falava, e eu me calava (...) Aí eu pego controle, faço a minha posição assim e falo: agora é minha vez, agora é a vez das mulheres. Cês vão dar licença pra gente?

Sofia Garcia Salas, advogada, migrante venezuelana e pesquisadora acadêmica, propõe um questionamento: *"¿Voy a usar mi voz para reproducir un sistema que produce cada vez más desigualdad? ¿O voy a usar mi voz para decir 'Hola!' Hay otras posibilidades, de otros sistemas que puedan ser más beneficiosos".*

Em direção a gerações anteriores, nas origens latino-americanas, mulheres ativistas usam suas vozes para se expressarem. O ambiente sociopolítico, muitas vezes hostil, dominado por forças patriarcais e opressoras, faz com que desponte pessoas que reconhecem o poder político da voz, seja nas diversas lutas por justiça, direitos e melhorias estruturais por parte do Estado, seja na educação, na arte e no cotidiano das relações humanas.

> A partir dos primeiros anos de 1970, mulheres da periferia, principalmente de São Paulo, não se resignaram mais a ficar silenciosas diante da situação (...) Suas primeiras preocupações foram manifestadas em cartas públicas, lidas primeiramente em algumas paróquias, durante as missas de domingo (...) O importante é que elas, corajosamente, começaram a falar de seus problemas. (Teles, 2017, p. 85-86)

O documentário *Vozeiras - Pulsar Cultural da Periferia* traz como protagonista a militante de movimentos sociais Celinha Assumpção. Ela ressalta a voz como ferramenta de abrir espaço, perfurando o ar com o som: "a gente precisa usar a voz para a gente abrir mais espaço para a gente chamar atenção. Porque, de vez em quando ou sempre, nós não somos ouvidas nunca. E só é ouvida quando a gente grita um pouquinho, quando a gente vai firme". A companheira de luta de Celinha, Ester Francisco, assistente social, especialista no combate à violência doméstica e mestranda em Economia Política Mundial, destaca a relação da voz com a expressão do sentimento:

> Ter voz é muito importante. E onde tiver a mulher, a mulher precisa compreender que é um direito dela falar sobre o que ela sente. E aí é só o começo. E não tem limite. A gente precisa estudar, a gente precisa se capacitar, a gente precisa ver o que está acontecendo no mundo. Mas a gente precisa saber, antes de tudo, que independente do grau de conhecimento que a gente tem, a gente sabe falar sobre as coisas que a gente sente.

A musicista e cantora, mulher trans, Uma Luiza Pessoa reflete: "ter voz é um barato, é um super poder, é uma magia, é uma feitiçaria. Tá muito distante de ser um dom. É uma

dedicação, é um estudo, é uma construção, que não é tão simples e que ela é em tempo real, é o tempo todo." Ela também comenta sobre a dificuldade de ouvir a própria voz:

> Essa relação com essa voz nem sempre é confortável. Fala assim: grava sua voz aí agora e escuta. Cê se agrada do que você escuta? A gente sempre tem uma sensação de estranhamento. Mas que, quando a gente coloca... tira os pensamentos da cabeça, deixa a voz da cabeça. Se é a sua própria voz, a gente tem essa porta, essa abertura pra aprendizagem, pra troca. E isso não quer dizer que é agradável, que é gostoso. É um convite para um amadurecimento.

Sobre essa tendência a se autossabotar e ter medo de se ouvir, a professora universitária Carla Cristina Garcia comenta sobre sua prática pedagógica para trabalhar isso:

> Olha a minha relação com a voz. Ela tem sido uma coisa importante no sentido de que as minhas alunas. Eu sou professora a vida inteira também. E as meninas falavam pouco na aula. E principalmente, se é uma sala de aula que tem meninos, elas falavam pouco e baixo. Então eu sempre dizia para elas: "Olha, falar nessa aula faz parte da metodologia. Vocês tem que se acostumar com o som da própria voz." E quando essa menina é preta aí não fala também. Mesmo que seja uma sala só de mulheres. E as meninas pretas também não falavam. Então o exercício de escutar o som da própria voz, não ficar com medo de falar, tem sido uma preocupação a minha vida inteira.

A voz também pode ser um instrumento de alívio da dor, como traz a experiência da cordelista do Rio Grande do Norte, Maria Clara Psoa: "A voz pra mim é tudo assim, muito importante. Me lembrei do parto da minha filha e eu não conseguia não gritar. Interessante, né? Porque passava a dor, se você gritava, passava a dor".

A poeta *slammer* Sabrina Lopes refletiu sobre o aspecto da voz ao declamar uma poesia:

> Porque a poesia, às vezes a gente está falando de algo muito triste, mas é bonito, você escuta e fala: "Nossa, que bonito! Como foi possível transformar isso?" E aí, pensando nessa ideia, eu acho que voz lembra muito a palavra avós e avós é ancestral. Avós vem de muito tempo, não é de hoje. A voz precisa ser ouvida. E, de fato, eu acho que é isso. Não tem muito mais o que dizer para mim. Pra mim isso diz muito. A voz é ancestral.

Para concluir, trago também um trecho de minha fala a esta pergunta: "A gente também fica num diálogo interno, principalmente sendo mulher, se autodepreciando, se duvidando muito. É importante a voz também ser uma ferramenta de autoconfiança,

de você conseguir usá-la com confiança, com segurança" (Vidal; Rosa; Manuelle, 2025a). Nós mulheres vivemos, portanto, o desafio de, ao nos expressarmos, desafiarmos a lógica falocêntrica das narrativas totalizantes do capitalismo moderno. Conforme Pinheiro traz em seu livro *América Latina: Barroco, Cidade, Jornal:*

> Estas sociedades só existem pela relação, desde sua descoberta, com a multiplicidade das alteridades e com a variação da natureza. Natureza não dada, domada ou separada, mas em atividade de cocriação com a cultura. Isso implicou uma enorme atividade artística e científica à margem e nas bordas das tecnociências ocidentalizantes. (Pinheiro, 2013, p. 99)

Nos interessa aqui, como exemplo de insolência, a voz como ligação sonora entre o corpo e a escuta do receptor. A voz como ferramenta de transformação interna/externa. A voz como expressão erótica e sensualizante das vibrações das cordas vocais, saindo pela cavidade bucal. A voz como representação da natureza insurgente, feminina e *queer.*

CAVARERO, A. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal.* Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FERREIRA, C. V. *As mulheres no slam: poesia, feminismos e insurgência.* 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

MATURANA, H. R.; VARDEN-ZÖLLER, G. A*mar e brincar: fundamentos esquecidos do patriarcado à democracia.* Trad. Humberto Moriotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.

PINHEIRO, A. *América Latina: barroco, cidade, jornal.* São Paulo: Intermeios, 2013.

TELES, M. A. de *A. Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2017.

VIDAL, C.; ROSA, L.; MANUELLE, L. (Dir.). *Vozeiras – pulsar cultural da periferia.* Brasil, 2025a. Documentário, 81 min. Versão em processo disponível em: https://arocultura.org/vozeiras. Acesso em: 10 ago. 2025.

_____. Entrevista com Sabrina Lopes e Malu Gomes. In: VIDAL, C.; ROSA, L.; MANUELLE, L. (Dir.). *Vozeiras – pulsar cultural da periferia.* Brasil, 2025b. Documentário, 81 min. Versão em processo disponível em: https://arocultura.org/vozeiras. Acesso em: 10 ago. 2025.

_____. Entrevista com Carla Cristina Garcia, Silvia Borelli, Ana Sofia Garcia Salas e Maria Clara Psoa. In: VIDAL, C.; ROSA, L.; MANUELLE, L. (Dir.). *Vozeiras – pulsar cultural da periferia.* Brasil, 2025c. Documentário, 81 min. Versão em processo disponível em: https://arocultura.org/vozeiras. Acesso em: 10 ago. 2025.

_____. Entrevista com Carla Cristina Garcia, Silvia Borelli, Ana Sofia Garcia Salas e Maria Clara Psoa. In: VIDAL, C.; ROSA, L.; MANUELLE, L. (Dir.). *Vozeiras – pulsar cultural da periferia.* Brasil, 2025c. Documentário, 81 min. Versão em processo disponível em: https://arocultura.org/vozeiras. Acesso em: 10 ago. 2025.

_____. Entrevista com Celinha Assumpção, Ester Francisco e Ivone Rodrigues. In: VIDAL, C.; ROSA, L.; MANUELLE, L. (Dir.). *Vozeiras – pulsar cultural da periferia.* Brasil, 2025d. Documentário, 81 min. Versão em processo disponível em: https://arocultura.org/vozeiras. Acesso em: 10 ago. 2025.

_____. Entrevista com Uma Luiza Pessoa. In: VIDAL, C.; ROSA, L.; MANUELLE, L. (Dir.). *Vozeiras – pulsar cultural da periferia.* Brasil, 2025e. Documentário, 81 min. Versão em processo disponível em: https://arocultura.org/vozeiras. Acesso em: 10 ago. 2025.

TEM OURO NA BOCA DO LIXO: ESTÉTICA, POLÍTICA E INSOLÊNCIA NO CINEMA PAULISTA DAS ÚLTIMAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Dirceu Martins Alves

Um movimento cultural cinematográfico que tem sido desprezado pelas nossas elites culturais e pela crítica é o chamado "cinema da boca do lixo", ou "cinema da boca", uma série de produções independentes produzidas nos anos 60, 70 e 80 em São Paulo, pelas produtoras que se aglomeravam na Rua do Triunfo, no Bairro da Luz. Os escritórios das produtoras e os bares em que os artistas bebiam e comiam ficavam no quadrilátero hoje conhecido como cracolândia. Alguns cineastas da boca vêm ganhando bastante reconhecimento em trabalhos especializados nas últimas décadas. Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, por exemplo, têm ganhado cada vez mais trabalhos publicados em relação a eles.

O nome "cinema da boca" é pejorativo. Foi dado porque a região era local de trabalho das prostitutas que faziam ponto nas calçadas locais. Seus cineastas exageraram em todos os gêneros: filmes policiais, pornochanchadas, dramas, *westerns*, lutas marciais, lutas livres, ou até mesmo filmes pornôs na última fase. Mas tudo tem uma razão de ser. Em comum, os filmes tinham a condição de serem artesanais e independentes. Sem financiamento de órgãos públicos, em oposição a uma estrutura hegemônica industrial. Os cineastas faziam os filmes, os cinemas do centro exibiam, e todos viviam das bilheterias. Era um cinema feito para o povo que o povo gostava.

O cinema da boca era um cinema de rua e muitos projetos nasciam nos bares. Alguém chegava num bar e dizia "olhem, eu tenho um roteiro". E outro dizia "eu vou dirigir para você", ou "eu vou fazer o figurino". Uma das amigas da turma dizia "eu vou atuar". E assim se formavam os coletivos de um filme. "Entre as décadas de 60 e 80, o Bar Soberano e o Bar do Ferreira foram dois pontos de encontro do pessoal do cinema." (Trunk, 2024, p. 29). Uma atriz da época revelou que elas aprenderam a trabalhar em equipe, de maneira solidária, com as prostitutas. Muitas vezes alguma prostituta fazia uma ponta nos filmes.

Os filmes eram sempre com baixo orçamento, mas havia uma simbiose entre cineastas, exibidores e público. Infelizmente tudo começou a entrar em crise com a chegada dos filmes pornôs norte-americanos. "O espectador de pornochanchada passou a somente assistir o pornô. Os exibidores começaram a pressionar os diretores locais a ingressarem no gênero". (Trunk, 2014, p. 20). O diretor Clery Cunha (2025) diz que eles queriam fazer filme de arte. Aceitaram fazer pornô achando que seria passageiro. Mas não foi. Muitos filmes de arte tiveram títulos eróticos ou pornográficos para enganar os donos de cinema que só aceitavam pornô. Foram feitos muitos filmes e, se garimparmos bem, encontraremos ouro. Apresentarei agora dois filmes como amostragem: *O outro lado do crime* (1979), de Clery Cunha; e *Filme Demência* (1986), de Carlos Reichenbach.

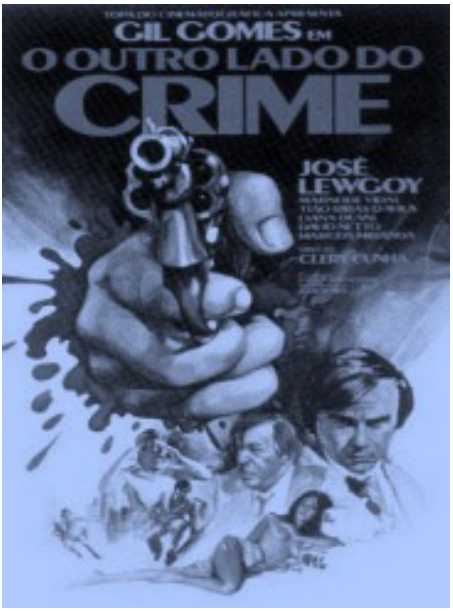


Figura 1: Cartaz – "O outro lado do crime"

Dentre a produção do cinema da boca temos *O outro lado do crime* (1979), de Clery Cunha, um índice da presença do ouro por amostragem. Um filme policial, protagonizado pelo radialista policial Gil Gomes, que conquistou audiência massiva narrando os crimes de São Paulo nos microfones da Rádio Globo, em formato de folhetins radiofônicos. Trata-se de um filme *noir,* mais ou menos no estilo hollywoodiano. Os filmes *noirs* são películas de crimes e detetives, quase todos em branco e preto, porque o gênero surgiu na crise financeira dos estúdios de Hollywood no período da Guerra, e foram

feitos com poucos recursos, inclusive com falta de equipamentos para iluminação. Exemplos clássicos de filmes *noir* são *O Falcão Maltês* (1941), dirigido por John Huston, com Humphrey Bogart; e *Gilda* (1946), dirigido por Charles Vidor, com Rita Hayworth.

O outro lado do crime é um *noir* colorido. E essa é a primeira crítica negativa que designou o filme como *kitsch*, hoje considerado *cult*. Como assim um *noir* colorido? E traz como um dos protagonistas um repórter policial que narra os crimes da cidade, com viés sensacionalista. No enredo, o repórter policial é convidado pelo delegado de polícia a acompanhar a investigação de um crime, aparentemente passional. Uma das observações que devemos fazer nos filmes *noir* deve ser as condições da mulher. Segundo Carvalho (2011), nos filmes *noir* as mulheres aparecem, quase sempre, em quatro condições: a mulher indefesa, a mulher independente, a mulher *vamp* e a mulher fatal. A indefesa e a independente não precisamos explicar. A *vamp* suga tudo do homem, mas não o mata. A fatal suga tudo do homem, e no final o mata.

Na trama, o ator José Lewgoy forma um casal com a atriz Liana Duval, um casal idoso. A personagem de Lewgoy vai todos os dias de metrô, do bairro Santana, onde mora, ao bairro Jabaquara, onde tem uma loja de sapatos. No metrô ele conhece uma jovem sensual que lhe aborda perguntando as horas. Se apaixona perdidamente por ela e passa a fazer todas as suas vontades. Desde alugar e mobiliar um apartamento na rua Angélica, até dar joias de presente. Logo está afundado em dívidas. E sem querer deixar a jovem. Então elabora um plano: matar a mulher para receber um polpudo seguro de vida. Decide levar um jovem amigo do casal para jogar gamão com sua esposa. A intenção é que o jovem se encontre em sua casa alguma noite, que ele possa chegar de surpresa e matar os dois, imputando adultério à esposa.

Coloca seu plano em prática. Chama o amigo para jantar e jogar gamão na noite do crime. O amigo chega e ele, propositalmente, não está. Viajou escondido para Minas Gerais, a fim de constituir um álibi. Lá ele se hospeda em um hotel, vai a um bordel farrear com mulheres. Volta escondido nas trevas para matar a mulher e o jovem amigo. A mulher, educadamente, faz sala para o jovem. O marido atira nos dois, corre de novo para o hotel em Minas Gerais. O crime é quase perfeito, enganou os vizinhos. Não fosse o radialista detetive ter encontrado falhas de lógica em suas explicações, num raciocínio de um Sherlock Homes, teria dado certo para ele.

Com o crime esclarecido e o criminoso preso, a jovem reaparece no metrô e se aproxima de um senhor. Meigamente ela lhe pergunta se tem horas. Indicação de que a mulher já teria encontrado sua próxima vítima. Na tipicidade descrita para mulheres dos filmes *noir*, poderíamos dizer que essa personagem de *O outro lado do crime* é uma *vamp,* lhe tira tudo. Mas, como há mortes, podemos dizer que ela tem um pouco de mulher fatal também.

As paisagens sonoras que o rádio acrescenta ao cinema quando é incorporado a esse meio da tela grande cria uma especificidade no desenho de som do filme que vale a pena ser analisada detalhadamente em outro trabalho. Na estética visual devemos destacar os enquadramentos primorosos de Clery Cunha, sequências narrativas não lineares, fotografia típica de *chiaroscuro*, com fortes contrastes entre luz e sombra para criar volume, profundidade e um efeito dramático nas imagens.

Segundo Barbero (2008), "o rádio na América Latina tem uma estreita relação com o massivo", no processo de mediação entre a ficção, realidade e o público ouvinte. O *outro Lado do crime* apresenta certas particularidades: a crônica radiofônica policial de uma metrópole, como São Paulo, levada ao cinema. Apresenta uma ficção que está muito próxima da realidade. O povo reconhece nessa ficção, signos de uma realidade que lhe pertence. A audiência massiva de Gil Gomes no rádio é uma prova de ligação do povo com o meio, com o talento de narrar, ainda que seja algo considerado de mau gosto pela crítica.

Figura 2: Filme Demência (1986), Carlos Reichenbach

Filme Demência (1986) pode ser considerada uma obra-prima do cinema paulista, nacional e mundial. O filme é dirigido por Carlos Reichenbach, com roteiro escrito por ele em parceria com Inácio Araújo. Apresenta uma releitura do mito de Fausto, de Goethe. A personagem principal, Dr. Fausto, é um industrial do ramo de cigarros, que herdou a fábrica do pai e não conseguiu ter sucesso na gestão da empresa. O Fausto de Reichenbach vive na São Paulo da década de 1980, num contexto político de repressão policial do período final do regime militar. A trama é fantasiosa e o personagem vive situações líricas pelo centro da cidade. Tudo está em ruína à sua volta. Sua fábrica está embargada pela justiça, seu carro foi tomado pela seguradora, sua mulher pediu o divórcio. Com sintomas de demência, Fausto perambula pelas ruas, bares, puteiros e teatros do centro da cidade. Armado de um revólver, ele se torna violento e fora das convenções sociais. Atordoado pela falência, e sem perspectiva na vida, vai viver uma epopeia alucinada, uma busca de algum lugar para escapar de si mesmo.

Está obcecado por uma ilha tropical, uma imagem que ele viu numa embalagem de cigarro ou de fósforo, ou ainda num quadro na parede, e sua mente processou como um paraíso. Alguns críticos viram na abordagem temática do filme uma crítica ao chamado milagre econômico, período em que o Brasil teria crescido vertiginosamente durante o regime político-militar. Na teoria apresentada no filme, o tal milagre não passaria de uma farsa. Os discursos políticos aparecem em vários momentos. Um deles, aliás marcante, acontece quando Fausto adentra um auditório para assistir um simpósio. O palestrante tenta explicar a lógica, mas é morto a tiros por um dos assistentes em ataque nervoso.

Mas Fausto não está afeito a nada, não sorri nunca. Segue vagando sem rumo, encontra com poetas, prostitutas, ativistas, cafetões, *beatniks*, filósofos, policiais, bandidos, sem conseguir se localizar na vida. Sabe que é um fracassado, angustiado. Armado, ele assalta o escritório dos antigos sócios de negócios da família, e com o dinheiro compra um carro conversível. Parte em busca da ilha tropical que o atrai no seu imaginário. Na estrada ele vê uma criança parada pedindo carona. É Mefistófiles (o Diabo), que aparece em forma de criança. Neste ponto o filme lembra uma sequência de Fellini no filme *Histórias Extraordinárias*, em que filmou numa adaptação do conto "Nunca aposte sua cabeça com o Diabo", de Edgar Allan Poe. Fellini cria um personagem que representa um ator alcoólatra, com a cabeça atormentada pelo Diabo. Este ator aceita ir a Roma receber um

prêmio e dar entrevistas para a TV em troca de receber uma Ferrari para pilotar. Em posse do veículo, o ator acelera cada vez mais pelas estreitas ruas de Roma. Até que sofre um acidente e perde literalmente a cabeça após ver a imagem de uma menina no acostamento. Fellini via a representação do Diabo na imagem de uma criança.

É significativo que Mefistófeles já havia aparecido antes ao Fausto de Reichenbach na imagem de uma velha a que ele dá carona em algum ponto da estrada. A velha sonda o Fausto sem nada conseguir, e acaba abandonada. Mais adiante Fausto vê a menina pedindo carona. Ele está perto do fim de sua jornada. E essa é uma referência literária e cinematográfica que não podemos desprezar. Irritado, Fausto pergunta: "Quem é você?" E o Diabo lhe responde: "Você chamou tanto pelo meu nome e agora não me reconhece?" Diz isso transformando-se num homem barbudo, já sentado no banco do carona. Ele veio para negociar. Mas Fausto se nega a qualquer acordo. Nessa versão brasileira, "Fausto não tem nem alma para o Diabo levar." A discussão literária se eleva para níveis filosóficos, sobre a existência do ser. O Fausto de Goethe pelo menos tem uma alma para negociar, anseia por sabedoria, ciência e erudição. O Fausto brasileiro anseia por anestesia, anseia pôr fim à dor da sua existência. Parece ter sido o único da cidade que percebeu que viviam num ambiente necrosado.

Logo após avistar a menina, Fausto tem um acidente de carro e morre. Talvez a ilha tropical tenha sido pensada como metáfora do paraíso cristão. Carlos Reichenbach, além de diretor de cinema, era diretor de fotografia, professor, crítico, escritor, roteirista e músico. Fez sua poética circular entre os ambientes mais baixos da cidade, como bordéis, puteiros, rodas de malandros, drogados, policiais e círculos intelectualizados, como teatros, faculdades, academias etc. Conseguiu entrelaçar todos esses seguimentos culturais com sua poesia filosófica e estética cinematográfica.

O filme, mesmo sendo do cinema artesanal, chama a atenção pela qualidade técnica: a beleza da fotografia, dos enquadramentos, planos, cuidados com o som, mixagem e direção de atores. Há uma experimentação estética em tudo. Como o personagem alucina, é possível usar filtros de cores para mudar a iluminação em passagens específicas. Personagens desaparecem do quadro num piscar de olhos. *Travellings* são usados para retratar a confusão mental.

Reichenbach defendia o cinema artesanal porque nele o cineasta podia existir como autor, escolher seus atores, suas narrativas e conduzir com as próprias mãos todo o processo de produção. O que seria impossível no cinema industrial, que impunha tantas limitações com suas exigências de especialistas. Ao aceitar a parceria da Embrafilmes para *Filme Demência*, teve problemas com o Estado, que queria lhe impor um ator da Globo. Reichenbach resistiu porque, ao escrever o roteiro, já tinha em mente o ator Ênio Gonçalves, que desempenhou o papel dando vida e alma ao personagem.

Considerações finais

No cinema da boca foram feitos mais de 500 filmes. Muitos deles são ouro à espera de garimpo e reclassificação. Os filmes pornôs, de produção industrial, venceram comercialmente o sistema artesanal, que era orgânico na produção, distribuição e público. Os filmes da boca encontravam seu público nos cinemas porque eram feitos por homens que circulavam nas ruas junto ao povo. Os roteiros ficcionalizavam uma realidade factível. *O outro lado do crime* hoje é *cult. O bandido da luz vermelha* (1968), de linguagem vanguardista, hoje é um clássico. *Filme Demência* é indiscutivelmente uma obra de arte. O povo entende o delírio visual e político do filme. Mas, ao mesmo tempo, ele oferece outras camadas de interpretação simbólica para um público mais especializado. O cinema da boca integrava a rua, as fábricas e os escritórios. Enfim, a cidade e a vida.

BARBERO, Jesús-Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

CARVALHO, Débora Sofia Lemos Pinto de. *Fatal, cativa e independente: a mulher no filme noir.* (Dissertação de Mestrado). Coimbra: Universidade de Coimbra, 2011. Disponível em: estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/19517/1/DEBORA%20CARVALHO-FATAL%20%20CATIVA%20E%20INDEPENDENTE%20%20A%. Acesso em: 18 jun. 2025.

CUNHA, Clery. *Memória do cinema.* Entrevista no YouTube. Disponível em: youtube.com/watch?v=PIroWCHxoCg. Acesso em: 8 ago. 2025.

REINCHENBACH, C. *Depois do vendaval.* Disponível em: revistacinetica.com.br/embrafilmecarlao.htm. Acesso em: 20 jul. 2025.

TRUNK, Matheus. *Dossiê Boca: personagens e histórias do cinema paulista.* São Paulo: Editora Giostri, 2014.

Filmografia

FILME DEMÊNCIA (1986). Filme de ficção. Disponível em: youtube.com/watch?v=Dj1dMMX2n. Acesso em: 20 jul. 2025.

GILDA (1946). Noir. Disponível em: youtube.com/watch?v=GQBJmgoxbC0. Acesso em: 21 jul. 2025.

HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS (1968). (Episódio Toby Dammit). Disponível em: youtube.com/watch?v=IePWd9tG9CY. Acesso em: 15 jul. 2025.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA (1968). Filme de ficção. Disponível em: youtube.com/watch?v=pSbBA40iqBc. Acesso em: 18 jul. 2025.

O FALCÃO MALTÊS – RELÍQUIA MACABRA (1941). Noir. Disponível em: primevideo.com/-/pt/detail/O-Falcão-Maltês/0QSR8S74H06GIH803MZG8MWQDA. Acesso em: 30 jun. 2025.

O OUTRO LADO DO CRIME. Filme no YouTube. Disponível em: youtube.com/watch?v=lx-Z4krPIwA&rco=1. Acesso em: 15 jun. 2025.

voltar ao índice

PAÍS SEM SANEAMENTO BÁSICO FAZ CINEMA?

Solange Alboreda

O presente texto reflete sobre o barroco mestiço brasileiro a partir da análise da comédia *Saneamento Básico, o Filme*, dirigida por Jorge Furtado, lançada em 2007 e relançada em 2025.

Esse filme é uma forma de bricolagem que nos apresenta de modo divertido à difícil vinculação entre o conjunto de ideias sobre a necessidade da organização social de uma pequena comunidade para cumprimento de regras civilizatórias (por exemplo, encaminhar seus dejetos) e os processos microestruturais que ocorrem, concomitantemente, como os sonhos, os desejos, as relações afetivas e seus desdobramentos. Trata-se de uma sátira sobre a validade da cultura num país que não tem saneamento básico.

Dezoito anos após a sua estreia, *Saneamento Básico, o Filme* voltou aos cinemas em edição restaurada. Com roteiro e direção de Jorge Furtado, o longa-metragem foi relançado em meio à repercussão dos prêmios de dois atores fundamentais da trama: Wagner Moura (melhor ator no Festival de Cannes em 2025 pelo filme *O Agente Secreto*) e Fernanda Torres (melhor atriz dramática no Globo de Ouro pelo desempenho em *Ainda estou aqui*). Seu tema continua atual.

Como um país que não tem saneamento básico vai fazer cinema?

Entre os países com menor índice de tratamento de esgotos sanitários, há sempre uma contradição sobre o investimento na cultura. E o que está no centro desse pensamento é a não percepção de como a cultura molda nossa relação com o ambiente. Os desequilíbrios ecológicos são subsequentes à compartimentação do pensamento e modos de vida humanos e isso foi se tornando uma ameaça que está por toda parte: insetos, esgoto, os velhos micróbios, os novos vírus etc.

É preciso proteger o meio ambiente e, ao mesmo tempo, nos protegermos do meio ambiente. Entre cultura e saneamento há uma falsa contradição, ambos são necessários e importantes. Dentro do filme, encontramos indícios das questões sociais e políticas, exploradas pelo diretor, que utiliza a linguagem cinematográfica para refletir sobre a realidade brasileira e seus desafios, como ele o fez em seu premiado curta-metragem, *Ilha das Flores,* uma comédia dramática/documentário de 1989, considerado um dos 100 melhores documentários brasileiros.

Na comédia em questão, os envolvidos com a tarefa de sanear o local não possuem recursos e tentam seguir as regras à risca, mas descobrem que as insurgências são possíveis. É preciso olhar para o que pode "sub-vir" quando o cinema, no caso, revira nossa percepção bem-comportada e nossas existências, pois "mesmo o fazer poético da subsistência é um adubamento da existência, um cultivo de possíveis, uma cultura das virtualidades e suas diferentes consistências, que não tem como parâmetro o real [...], concedendo primazia [...] aos efeitos e aos afetos" (Nodari, 2014, p. 22).

Por ser composto por muitos signos reciclados de diferentes ambientes culturais, o cinema de Jorge Furtado, com suas reviravoltas e uso expressivo da linguagem cinematográfica, pode ser comparado ao excesso e à ornamentação típicos do estilo barroco latino-americano e ser estudado a partir do conceito da mestiçagem cultural dentro da arte latino-americana. Nele há multiplicidade de interações, além de sempre deixar pistas sobre estar afinado à ideia da América Latina ser um lugar que pode elaborar um conhecimento a partir mais dos afetos do que dos conceitos, mais dos ritmos do que dos conteúdos.

Ele expõe as fraquezas e as fragilidades de seus personagens. Nesse filme, o humor surge quando pessoas que nunca tiveram relação com cinema se veem envolvidas na realização de um curta-metragem. É a metalinguagem colocando o espectador a rir de si mesmo ao perceber o mosaico móvel das possibilidades de decisões e ações, assim como paixões que surgem e poderiam lhes afetar caso estivessem de fato vivenciando aquela situação.

O filme trabalha com fragmentos incompletos, que são oferecidos para que o público os complete. Atua no nível das proposições, não apenas por meio das conjecturas. Nele,

tudo se resolve com o fazer cinematográfico: as questões afetivas dos personagens, as discussões sobre a fossa, até uma apatia disfarçada se torna alegria e empolgação.

O cinema é necessário para o exercício da alteridade, pensar o outro através da composição dos personagens. Aí a imaginação é tão poderosa que se torna capaz até de não só afirmar as coisas presentes como fazer reviver um passado ou antecipar o futuro. E isso nos faz confirmar a percepção de que sentimos realmente as paixões e os sentimentos associados às imagens que vemos (no caso dos personagens do filme aqui destrinchado, eles se envolvem com a criação de outros personagens), propriedade revelada por Espinosa:

> [...] a imaginação é tão poderosa que é capaz não só de afirmar a existência de coisas presentes, como de fazer reviver o passado ou antecipar o futuro: "O homem é afetado pela imagem de uma coisa passada ou de uma coisa futura do mesmo sentimento de alegria ou de tristeza de que é afetado pela imagem de uma coisa presente." (Ética, parte III, proposição 18 *apud* Pourriol, 2010, p. 208)

O filme é contemporâneo, mas tem um tempo e lugar próprios, com referências diretas a Brasília, ao dinheiro e aos objetos. Nele estamos em um microcosmo, num universo pouco conhecido para o resto do Brasil: a classe média duma cidadezinha do interior da região sul, o tempo fica meio indefinido. O diretor escolheu estradas das serras gaúchas, o que parece possibilitar que se ouça a "voz da natureza". Valorizou a importância do Sol na paisagem, tocando e penetrando nos objetos e corpos, ressaltando algo de poético e indescritível nas cenas e naquelas pessoas comuns em afazeres ordinários. É essa luz que, iluminando a paisagem com/nas coisas da cultura, nos denunciam barrocos mestiços e nos diferenciam dos países europeus, por exemplo. Mesmo nas cenas com baixas temperaturas ou chuva, onde todos vestem casacos, a paisagem aparece iluminada e o tom poético, muito forte. Para Amálio Pinheiro, ouvir a voz da natureza e dos objetos, como ressoa na cultura latino-americana, é acessar camadas profundas da cultura que se espalham por tudo e se renovam no fluxo do próprio processo cultural. A constituição de uma sociedade barroca é baseada nos afetos e nos ritmos e tem a ver com essa voz da paisagem e com o modo como a luz reverbera nela. Assim como na sua relação com objetos e bichos que inova os modos complexos de possíveis ritmos existenciais. O corpo se relaciona com os objetos e bichos porque não os vê como algo separado ou inferior, mas parte de uma mesma vida.

Com um bom humor que não se detém por longo tempo num único personagem, *Saneamento Básico, o filme* começa relatando a necessidade de dinheiro para uma obra de saneamento, construção de uma fossa sanitária e recuperação do Arroio Cristal. Na Prefeitura Municipal, recebem a resposta de que não há verba para saneamento, mas há dinheiro parado, verba da cultura, específica para fazer um vídeo. E se esse dinheiro não for usado terá que ser devolvido.

Os personagens ficam surpresos, mas começam a sonhar, planejando a possibilidade de fazer um vídeo ecológico. O vídeo seria apenas um meio.

Ficção? O que é ficção? Ficção científica? Um filme ecológico sobre fossa sanitária?

No embate para conseguir filmar apenas dez minutos, situações bizarras são promovidas por pessoas que não têm a menor ideia de como fazer isso. E a burocracia desmistifica o charme de fazer cinema com orçamento reduzido. Para eles, a ideia vai se enroscando em dilemas criativos, problemas com o roteiro, contatos com patrocinadores, direitos autorais e outros entraves não necessariamente desagradáveis, o que é mais sedutor ainda para personagens e espectadores. E a história cresce em meio aos pequenos gestos incongruentes da população: um lança uma lata no arroio e a namorada o condena sugerindo que jogue no mato e não no rio; outro caminha num gramado verde ao som de pássaros livres, porém carregando um alçapão, pois vai caçar passarinhos; o editor joga o cigarro pela janela e, no final, a representante da educação pública parabeniza o prefeito pela produção por não ter nada das "chatices educativas".

O aroma das corticeiras em flor: como colocar isso no cinema?

Cilene, personagem jovem e bela, sonha em ser atriz. Esse sonho é uma fabulação: a potência de imaginar e criar narrativas para a própria vida. Seu "eu" fabula, tecendo imagens e possibilidades que a impulsionam a existir para além do seu presente. Otaviano, o personagem mais velho e, aparentemente, mais crítico e pragmático, que no início acha ridícula a ideia de fazer um filme para conseguir o dinheiro da fossa, durante o ensaio para interpretar o papel que lhe caberia, o de cientista, começa a se abrir e, nessa hora, deixa escapar sua subjetividade. Um processo singular se forma em sua mente e ele fala que pode até comprar uma fita nova (fita magnética analógica

utilizada em filmadoras, antes da ascensão da gravação digital), um investimento. Certamente Otaviano sempre sonhou, mas seus sonhos estavam presos ao trabalho e ao ambiente que o cercava. Ali, no ensaio daquela cena, ele se abre um pouco e articula sua subjetividade com o futuro. E isso só é possível porque ele estabelece uma relação consigo mesmo, condição necessária para que também possa se envolver com o outro.

Cada um dos personagens vai se revelando com a abertura de uma possibilidade de inventar outro modo de ser. Envolvidos com o processo, as fantasias e a fabulação os movem pelo sonho. Não é o sonho declarado, um desejo consequente da vida que levam e do que falta, é o atravessamento por algo que não faz parte da vida, que consegue até desligá-los da sua relação com o dinheiro. É a dimensão do afeto e das sensações que ultrapassam a racionalidade, que abrem fendas na subjetividade e provocam encontros que interferem na maneira de pensar. No final do processo de realização do curta-metragem, surge um mosaico de imagens, totalmente original e com sua estética da gambiarra, bem barroco, que atrai turistas para a pequena localidade e alavanca o comércio e o turismo locais. A fossa não foi construída.

O cinema tem a potência de acessar dimensões afetivas. Entretanto, quando o sujeito se encontra obcecado por uma ideia fixa, sua experiência permanece aprisionada e não se deixa atravessar pelo filme. Mas, na maior parte dos casos, o espectador se mantém em disponibilidade, aberto à assimilação. Para Pinheiro (2013), nós, na América Latina, ao nos envolvermos com formas de existência barroca, oral e repletas de múltiplas linguagens, cruzamos caminhos com o desconhecido e nos abrimos para relações mestiças. Assim, nosso pensamento se flexibiliza e aprendemos a questionar a normalidade cotidiana, conseguindo alargar e deixar menos rígido o nosso modo de pensamento e questionador do senso comum.

Jorge Furtado disse, em entrevista de 20/07/2007 durante as filmagens do seu curta-metragem *Ilha das Flores,* que tentava explicar o Brasil, sua lógica social e econômica, para um marciano recém-chegado à Terra. Será que *Saneamento Básico, o filme* explicaria o Brasil e seus processos micro e macroestruturais? Seria isso suficiente para explicar o Brasil para um marciano? Amálio Pinheiro (2013) observa que descrever a sociedade brasileira é uma tarefa complexa, que exigiria um trabalho microscópico,

algo que o filme apenas sugere em pistas visuais e narrativas quando mostra a teia de afetos que emerge quando as pessoas daquela comunidade se unem para fazer um filme. Ele revela um mosaico de valores, crenças e práticas, mostrando a diversidade da vida social. Por meio da centralidade dos objetos e coisas como agentes ativos na experiência humana, do protagonismo da natureza e da supremacia do coletivo anônimo, o cinema apresenta formas de conhecimento nas quais as vozes individuais se perdem ou se incorporam ao vozerio coletivo. As cenas que eles tentam fazer parecer reais, mesmo usando um monstro do fosso como símbolo do mau cheiro, da falta de limpeza, do horror, capta múltiplas camadas da realidade social, articulando objetos, natureza e coletividade em uma visão sensível e complexa do mundo.

> Desdobram-se [...] situações e atividades criativas de bairro a bairro, com as mais complexas permutas entre códigos, linguagens e séries a partir de uma habilidade e oportunidade sintáticas dadas pelo caráter mestiço, migrante e externo-solar destas sociedades. Sociedades, por isso mesmo, muito difíceis de serem descritas [...]. (Pinheiro, 2013, p. 20)

Saneamento Básico, o filme não explicaria o Brasil, nem tinha essa pretensão, mas nos permite refletir sobre nossa condição barroco mestiça:

> Essa multiplicidade cabocla tem sua matemática e sua geometria: sempre vai além do 1 e nunca se fecha no 3; foge das linhas e dos ângulos retos; adora os advérbios "também" e "ainda"; detesta as alternativas duais expressas pela conjunção "ou". Isto se dá com e apesar dos sujeitos: estes, limitados a seu meio, família, grupo (ou seja, ideologia, saber, poder ou verdade) nem sempre aceitam e abrigam essas potências marginais enviesadas de fora e da rua. (Pinheiro, 2020, p. 18-19).

O filme todo parece demonstrar uma certa condição brasileira, desde seu argumento inicial. A iniciativa de fazer um filme para resolver um problema real demonstra a criatividade e a disposição da comunidade em buscar soluções conjuntas num objetivo comum. É o "coletivo anônimo" que, segundo Amálio Pinheiro, é uma característica da cultura brasileira, com esperança e alegria, mesmo com precariedade e risco. É a prevalência do bom humor numa complexidade da realidade brasileira:

> Aqueles de meus amigos que tiveram a ocasião de estagiar no Brasil retornaram todos com o mesmo sentimento dominante: de uma excepcional animação e alegria de viver, junto a um sentido agudo do desastre e da morte iminente. [...] De sorte que a divisa da sabedoria brasileira me parece principalmente residir, não nas palavras de Auguste Comte que ornam a bandeira brasileira, "Ordem e Progresso", mas antes numa fórmula do gênero: "Sejamos felizes, tudo vai mal" (Rosset, 1989, p. 7-9 *apud* Pinheiro, 2023, p. 58).

FURTADO, J. Entrevista de 20 jul. 2007. Disponível em: planetatela.com.br/noticia/jorge-furtado-fala-de-saneamento-basico-o-filme. Acesso em: 10 ago. 2025.

NODARI, A. Limitar o limite: modos de subsistência. Trabalho apresentado no Colóquio *Os Mil Nomes de Gaia – do Antropoceno à Idade da Terra*, Rio de Janeiro, set. 2014.

PINHEIRO, A. *América Latina: barroco, cidade, jornal.* São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *A condição mestiça.* Pasquinagem, v. 10, p. 8-23, 2020a.

_____. O Perfeito Cozinheiro: alegria, complexidade e finitude. *Alea: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 25, n. 3, p. 48-61, 2023.*

POURRIOL, O. *Cinefilô: as mais belas questões da filosofia no cinema.* 2010. p. 208.

ROSSET, C. In: PINHEIRO, A. *O perfeito cozinheiro: alegria, complexidade e finitude.* São Paulo: PUC-SP, 2023.

voltar ao índice

Amálio Pinheiro é poeta, tradutor e professor titular na Comunicação e Semiótica da PUCSP. Coordena o Grupo de Pesquisa "Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem", onde se investigam as relações entre literatura, comunicação e cultura na América Latina, ao mesmo tempo em que se experimentam modos de conhecimento não duais para o continente. Publicou, entre outros, *César Vallejo: o abalo corpográfico* e *América Latina: barroco, cidade, jornal.*

Abreu Paxe é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e graduado em Letras pela Universidade Agostinho Neto-ISCED. Atua como professor no ISCED. Suas pesquisas atuais focam na intersecção entre literatura, cultura e comunicação oral, com ênfase na análise de provérbios e suas manifestações em diferentes práticas culturais. Seus interesses de estudo incluem artes, a mestiçagem cultural e os modos de circulação do conhecimento por meio das diversas formas de comunicação.

Antonio Iraildo Alves de Brito é natural do Sítio Angico, Quixelô, CE. É padre, poeta, professor e editor. Graduou-se em jornalismo, filosofia e teologia. É mestre em letras e doutor em comunicação e semiótica. Escreveu *Patativa do Assaré: porta-voz de um povo* e *Cidadania em ritmo de cordel.* Organizou Um sertão encantado e costuma postar sua produção poética em seu Instagram: @iraildo.brito.

Ariane Alfonso Azambuja de Oliveira Salgado é arte-educadora, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, mestra em Patrimônio Cultural e Museologia pela UNIRIO, graduada em Artes Visuais pela UNESPAR e em Letras pela UNESC. Atua como professora na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e no Instituto Federal do Paraná (IFPR). Atualmente, pesquisa desenho e escrita como formas da memória. Seus interesses incluem arte latino-americana, ensino da arte e educação não formal.

Audrei Aparecida Franco de Carvalho é doutora em Artes Visuais pela UFRJ e graduada em Desenho Industrial: Programação Visual pela Unesp-Bauru. Atua como programadora visual no Instituto Federal de São Paulo (IFSP). Em sua poética, utiliza a cartografia, a coleta e a seleção de materiais descartados para investigar as relações entre objetos, memória e lugar.

Carolina Vidal é mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Co-dirige o documentário *Vozeiras - Pulsar Cultural da Periferia* sobre atuação das mulheres na cultura, política e universidade. É comunicadora no ramo da cultura há mais de 10 anos e pesquisadora do Generas - Núcleo de Pesquisa e Extensão em Gênero, Raça e Sexualidade - FEA-USP.

Christian Dennys Monteiro de Oliveira é geógrafo e professor aposentado pela Universidade Federal do Ceará. Possui Doutorado e Mestrado em Geografia Humana pela USP e bolsa do CNPq associada ao Pós-Doc na PUC-SP. Atualmente estuda a cognição dos espaços simbólicos carnavalescos, residindo em Vargem Grande Paulista/SP e trabalhando no comércio varejista de jóias, onde expande sua visão sobre criação artística.

Dirceu Martins Alves é Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Graduado em Letras pela UNESP. Atua como professor na Universidade Estadual de Santa Cruz, UESC, em Ilhéus, BA. Sua pesquisa é voltada para a América Latina em suas expressões na literatura, na comunicação social e no cinema. Atualmente tem realizado trabalhos como roteirista e realizador audiovisual.

Isabel Rebelo Roque tem doutorado e mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Licenciada em Letras e formada em Medicina Veterinária, preferiu seguir apenas amando os bichos e lutando corpo a corpo com as letras. É associada à ABES (Associação Brasileira de Estudos Semióticos). Suas pesquisas têm como foco o pacto fáustico, das narrativas orais aos clássicos, e seus desdobramentos nas diferentes culturas.

João Lucas Nogueira é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFC. Bolsista de pós-doutorado pela FAPESP na FAU-USP com estágio na Universidade de Granada investigando as contribuições dos judeus sefarditas na arquitetura popular brasileira. Também pesquisa as relações do patrimônio cultural com a saudade, o brega e o barroco latino-americanos.

Karina Sousa é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, mestre em Artes pela UFU-MG e bacharel em Fotografia pelo SENAC-SP. Fotógrafa e pesquisadora, dedica-se ao estudo da cultura popular, em especial a Folia de Reis. Atualmente, cursa Psicologia na FMU-SP e integra grupos de pesquisa voltados à arte, cultura e mestiçagem.

Luciana Maróstica sempre gostou de cozinhar histórias, azeitar relações e maratonar entre os livros, tanto que é doutoranda e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, fez MBA em Marketing e duas outras pós-graduações: Escrita Criativa e Editoração e Padrões Gastronômicos. Graduada em Jornalismo e Hotelaria. Atua como jornalista, escritora e pesquisadora de cultura alimentar.

Luís Fernando Pereira é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professor de metodologia científica nas Faculdades Oswaldo Cruz. Publicou livros de ficção e atualmente pesquisa as relações entre o brega e o barroco latino-americano. Também realizou estudos

sobre quadrinhos, carnavalização e narrativas épicas. Seus principais interesses concentram-se nos modos de operação da semiosfera e nas manifestações culturais de fronteira, entendidas como espaços de articulação, movimento e tradução.

Luiza Spínola Amaral é professora, pesquisadora e jornalista. Tem mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Seus estudos trafegam pelos temas da comunicação, do corpo e da cultura, com interesse mais específico nos sons e no ouvir, o que a conduz para as veredas das linguagens, da poesia, da música e da performance. Encontra-se constantemente inspirada pelo movimento selvagem e livre das vanguardas artísticas.

Mara Lafourcade Rayel tem doutorado e mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Tem bacharelado em Língua e Literatura Portuguesas, também pela PUC-SP. Escreve, desenha, pinta e, desde 2012, dá aulas de filosofia sobre o pensamento de Baruch de Spinoza. Tudo isso como parte de um só processo de busca que nunca finda.

Maria Fernanda Lopes, natural de Ourinhos-SP, é advogada, pesquisadora e artista visual. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, cursou o master do Programa de Estudos Independentes (PEI) do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. Pesquisa temas ligados ao cotidiano, práticas criativas e desvios na América Latina.

Mila Goudet é arquiteta, cenógrafa e professora universitária. Fez mestrado em Psicologia Clínica e doutorado em Comunicação e Semiótica. Segue variando assuntos mas em tudo costura a cidade e suas manifestações culturais mais vibrantes.

Orlando Garcia é mestre e doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Pesquisa e escreve sobre a cultura das sociedades tradicionais do Brasil – povos originários.

Pedro Granados é poeta, romancista e crítico. Desde 1978 publicou quinze livros de poesia — traduzidos ao português, inglês e alemão — além de novelas e ensaios sobre César Vallejo. Doutor pela Boston University (2004), recebeu o Prêmio Mario González da Associação Brasileira de Hispanistas (2016). Desde 2014 preside o Vallejo sin Fronteras Instituto (VASINFIN). Vive em Lima.

Solange Alboreda é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e mestre em Engenharia Sanitária e Ambiental pela Unicamp. Defendeu a tese sobre o cinema socioambiental na América Latina e a partir daí idealizou uma rede latino-americana sobre o tema. Autora do livro *Cinema Ambiental - filmes, festivais, plataformas, angústia e esperança.* Atuou na programação cultural do Sesc SP e atualmente só faz o que quer: é produtora cultural e curadora de festivais de cinema.

Therence Santiago A. Feitosa é pai de Kevin, Sophia e Júlia. Enamorado por Fernanda. Apaixonado por música e poesia. Doutor em Comunicação e Semiótica e mestre em História Social pela PUC-SP. Explicador e contador de histórias. Atua como professor na Universidade Paulista nos cursos de Direito, Design Gráfico e Publicidade. Leciona Filosofia, Direitos Humanos, História da Arte e Direção de Arte. Investiga atualmente os processos criativos de Manoel de Barros, através da forma de pensar Radicalmente Qualitativa.

Urbano Nobre Nojosa é mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2002) e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2017). Professor no curso de Jornalismo da PUC-SP. Tem experiência nas áreas de comunicação, jornalismo, educação, design, cibercultura e interatividade. Editor da revista *Pasquinagem*.

Vito Antonio Antico Wirgues é mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com foco na semiótica da cultura, paródia e tradução na América Latina. Jornalista formado pela PUC-SP, é colaborador e editor da revista *Pasquinagem*. Autor de *Nas Esquinas dos Vagões Canibais* (2020), *Boca Latina* (2020), *Cadáver Tropical* (2021) e de *Frestejos* (2024).

Este livro foi impresso em Papel Off Set Imune 75g, utilizou as fontes Advent, Dosis, Monocracy Cuts and Clips, Vintage Mixed Vol1, Vodka Sans e Xilo Cordel Literature IV e foi editado pelo Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem, em São Paulo-SP, em 2025.

GRUPO
COMUNICAÇÃO E CULTURA:
BARROCO
ORALIDADES E
MESTIÇAGEM

O Grupo de Pesquisa "Comunicação e Cultura: Barroco, Oralidades e Mestiçagem" foi criado, em 2005, por iniciativa de alunos, orientandos e mestres ou doutores egressos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUCSP e a presente publicação celebra os 20 anos do grupo. O termo "Oralidades" foi acrescentado a partir da nossa enorme e insubstituível pesquisadora e amiga Jerusa Pires Ferreira, eterna presença. Dedica-se a investigar as interações múltiplas e oblíquas entre as Américas Latinas, Áfricas e Antilhas, aí inclusos todos os conhecimentos provenientes dos povos indígenas e todas as noções ocidentalizantes a serem digeridas e readaptadas não dualistamente. A rigorosa mescla entre as séries culturais, artísticas e comunicacionais, imersas numa natureza exuberante e superabundante, gera uma espécie de translíngua ou transtextualidade cujas dobras e sinuosidades heterogêneas interligadas, que exigem minuciosa escavação, propõem arquipélagos de sentido lúdico-afetivos enviesados, não-lineares e não-ortogonais.

Amálio Pinheiro